ANTUN DOBRONIĆ

MUZIČKI ESEJI

HRVATSKI ŠTAMPARSKI ZAVOD D. D., ZAGREB
1922.

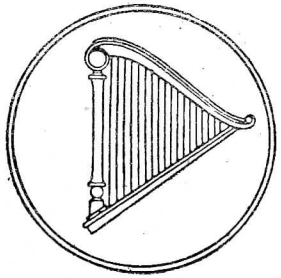
24545

20.-

Antun Dobronić

Muzički eseji

Općenita kulturna razmatranja



Hrvatski štamparski zavod d. d. Zagreb
1922.

STVARALAČKI DUH U MUZICI.

Uporedno proučavanje razvoja muzike prema razvoju ostalih grana umjetnosti uvjerava, da je muzika svakako najmlađa u kolu svojih posestrima. Gotovo sve što je u muzici stvoreno do dvanaestog i trinaestog stoljeća, plod je samo pukog instinkta. Hotimično, svjesno kreiranje nastupilo je istom od tog vremena. Po sebi se razumije, da je muzika, kao najsuptilnija manifestacija čovječje duše, od vajkada bila i najvjernijim odsjevom kulture pojedinih naroda kroz različita razdoblja njihove evolucije. Muziku, dakle, valja posmatrati uporedo sa svim ostalim pojavama općenite čovječanske i zasebne narodne kulture. U razvoju muzičke tehnike po D'Indy-u zamjećujemo s tri psihološki bitno i međusobno različita razdoblja. Kroz prvo, t. j. r i t m i j s k o - m o n o d i j s k o razdoblje, koje hvata od trećeg pa sve do trinaestog stoljeća, jednostavnom životu prvih kršćana odgovara isto tako jednostavna umjetnost. Uporedo ravnoj crti u slikarstvu i simbolu savršenstva, krugu, kročila je uboga jednoglasna vokalna kantilena. Postepenim razvojem ova se je monodija okitila raznovrsnim ukrasima, a da pri tome nije izgubila svoju prvotnu naivnost. Umjetnost cijelog ovog razdoblja bila je pod utjecajem religije, stoga je u svom sadržaju samo unutarnja.

»Križarske vojne uvedoše novi duh na svim područjima ondašnjeg znanja i umijenja. Za tu umjetnost srednjega vijeka, veli Emile Mâle (l'art religieuse du XIII-e siècle en France, p. 5.), vrijedi isto, što i za tadanju književnost: ima manje samosvijesnih talenata nego osamljenih genija. Kroz umjetnikova usta govore generacije. Odskače i osrednji individuum radi niskog niveau-a genijalnosti ovog kršćanskog vijeka. Od renesanse pa unaprijed, umjetnici se uz vlastiti rizik oslobađaju tradicija. Oni, koji nijesu bili superiorni, pali su u sitničavost i površnost, a veliki se nijesu podigli nad stare majstore, koji su znali da tako naivno izraze misao srednjeg vijeka«. I u muzici, tvrdi pomenuti d'Indy

(»Cours de composition musicale«, p. 213.), dogodila se slična promjena. »Nakon mirnih i prostih monodija porodiše se veoma komplikovane melodije. Jednoglasnost više ne zadovoljava vjeru koja hoće da djeluje i da vojuje. Kroz polifoniju i vokalni kontrapunkt, u kojemu su pojedine partije nagomilane jedna na drugu u međusobnom vječnom antagonizmu, prodrla je borbenost i u umjetnost zvuka. (Muzikalni turniri podesni da uveličaju sjaj bogoslužja). Umjetnost postaje nesamo s p o l j a š n j o m nego i profanom. Madrigal unaša nove kontrapunktističke boje«.

I tako se iz te potpune negacije individualizma pri izmaku šesnaestog stoljeća postepeno pomoliše ona dva oprečna psihološka momenta, koji su tijek sve poznije umjetnosti navratili u dva oprečna korita. Postepeni razvoj ovih dviju oprečnih sklonosti valja tražiti u ondašnjim oprečnim institucijama, oko kojih se kao oko stožera okretalo cjelokupno ondašnje društvo: u crkvi i dvorovima vlastele i vladara. Prvi pravi poriv razvoju muzičko-umjetničke individualnosti, u smislu njegova produbljivanja, ispoljio se tek reformacijom. Ideja demokratska postepeno je zabaciła nesamo proračunanu polifoniju, nesamo puku neshvatljivu latinštinu i gregorijevski koral, nego i pjevačke kapele. A to sve je zamijenjeno pučkim popjevkama u jeziku naroda. Pjevao ih je sav narod. Ovako bijahu stvorene prilike, uslijed kojih je umjetnik orguljskom pratnjom korala prvi put proćutio svoju superiornost nad nesvijesnom masom, prvi put proćutio svoj instinktivni stvaralački »j a«. Ali uza sve to ova emancipacija nije potpuna. Sav razvoj kompozicije počev od najdrevnijeg joj začetka pa sve do reformacije, bio je u glavnom sapet tekstom. Takve su kompozicije doduše imale čak i svoju formu, samo te forme, uslijed sputanosti tekstom, ne mogahu da se razviju u smislu apsolutno muzikalnom. Ova sputanost ipak nije ostala bez dobrih posljedica po daljnji razvoj kompozicije. Ona nam je naime darovala temeljnu kompozicijsku tehniku: k o n t r a p u n k t. I kad je ta tehnika postigla savršenstvo, kad se digla do stepena, da je postala sama sebi svrhom, te kad se je umjetnik orguljskom pratnjom osjetio malo slobodnijim: bilo je logično, da mu se prohtjelo posve osloboditi i one sputanosti, koju mu je diktirala »zadana tema« — koral. I tako se domogosmo muzike bez teksta, čisto instrumentalne t. zv. a p s o l u t n e m u z i k e. Pa ma da se je ovakova muzika već davno postepeno pripravljala, neosporno je da joj je stanac kamen učvrstio istom I v. S e b. B a c h (1685.—1750.).

Uporedo s nizozemskom vokalnom polifonijom cvjetale su u šesnaestom stoljeću u Veneciji i u Rimu škole, koje su ponajprije bile izljev serijoznih religijskih uvjerenja. Ali, čim se društvo počelo natezati o »pitanja« koliko bi se anđela moglo smjestiti na vrh jedne igle, ili kojim je jezikom govorila zmija Evi, izrodio se i ovdje kontrapunkt u manirizam. — Istodobno se u Firenci razbukti humanizam, koji je, kako u svemu, tako i u muzici, sanjao o uspostavi grčke kulture. »U stanu conta di Vernio — priča savremenik G. B. Doni (1593.-1669.), — sastajahu se vrsni talenti i mladež raznih porodica. Zborilo se ponajvećna o muzici, te se žalio njen nazadak i tražilo poboljšanje. Osobito se žalio potpuni nedostatak nježnosti i čuvstva i smatralo se nužnim modificirati pjevanje, da se barem riječi razumiju«. — I tako je kao izričita reakcija protiv polifonije niknula monodija, vokalna jednoglasna melodija uz jednoličnu akordičku pratnju, muzika naime, »koju su preporučavali Plato i drugi filozofi, a koja je ponajprije govor i ritam, a potom i zvuk« (Caccini: Nuove musiche. 1611.). Domogosmo se one forme, u kojoj je sva poznija latinska rasa našla svoj najadekvatniji izraz, nastala je o p e r a. Od onda pa sve do danas provlačila se ova forma kod Latina kroz mnoge i mnoge nianse. Ali muzičko težište ostalo je uvijek jedno te isto: p j e v a č. Tako je uporedo sa germanskom i ova rasa dobila i ustalila svoju zasebnu muzičku fizionomiju. I što su dalje ove dvije struje tekle, tim većma su se rastavljale. Zato danas čak i muzički lajici ispravno tvrde, da je bitno obilježje njemačke muzike proračunanost i hladnoća, a romanske spontanost i polet. Ali stvaralački duh nije nikad sobom potpuno zadovoljan, pa uvijek — nešto hoće. Prirodno je, dakle da taj stvaralački duh nije mogao da zastane na pukom muzičkom diferensiranju dviju rasa. I doista historija se muzike navratila na sitnija diferensiranja u granicama svakog pojedinog plemena. Domogosmo se narodno muzičkih razdoblja. Tri po psihološkom sadržaju međusobno čisto oprečna smjera: k l a s i c i z a m, r o m a n t i c i z a m i n o v o r o m a n t i c i z a m kod Nijemaca. Naprotiv blijesak genija, koji je kod Romana rodio jednu od najvećih revolucija u povijesti umjetnosti, reformu florentinske akademije, u kasnijem svom tijeku nije se razbuktio, naprotiv je do pred dva decenija tinjao. Zar nije i ova pojava u skladu sa stagnacijom ili barem premalenim razvojem njihova stvaralačkog duha i u ostalim granama općenite im kulture?

I kad je ono protestantizam Njemačke orguljama pro-

zborio posljednju i najveću svoju muzičku riječ umjetnošću pomenutog Iv. Seb. Bacha, što je drugo moglo da preostane stvaralačkom germanskom geniju nego da se preseli u katoličku Austriju, frivolni Beč? A baš ovdje kao da se je već davno predviđalo zdanje novog jednog hrama umjetnosti. Ta valjda nam je otprije dobro poznato, da je talijanska opera uopće, a osobito buffa, izvedbom samih talijanskih pjevača u Beču uvijek nailazila na najplodnije tlo? I tako je Beč postao posrednikom između hladnog sjevera i toplog juga. Pa ko što je to prirodno u svakom dobro proračunanom posredovanju, Beč se je, — izlučiv skrajnosti, izlučiv i ratoborni sjeverni religijski dogmatizam i bezbrižni južni kazališni ateizam, — odlučio za ono srednje — koncertnu dvoranu. Orgulje i pjevači zamjeniše se orkestrom. Domogosmo se dakle novog jednog stila, koji je spajao i prednosti i poroke navedenih skrajnih smjerova.

U ovom razvoju J. Haydn (1732.-1809.), poput Wielanda u literaturi, najprije nadovezuje na prošlost. Mozart se (1756.-1791.) naprotiv, poput Goethea utječe umjetnosti kao najvišem i jedinom idealu života. Beethoven (1770.-1827.), uporedo sa Schillerom, dolazi do umjetnosti kroz život. A da je ispraznosti ondašnjeg Beča između ove trojice bio duševno najbliži Mozart, dokazom je, što se je Beethoven u toj okolici ćutio tako osamljen, da se povukao. Ali zato prototip ondašnjeg baroka, veliki Mozart, glasno dovikuje »Čuvstva, burna ili blaga ne smiju nikad da se dovinu neprijatnosti, a muzika i kad očituje najgroznije situacije, ne smije da vrijeđa sluh; mora se uvijek doimati t. j. biti uvijek muzikom«. Pobjedi dakle ideja apsolutne forme umjetnosti naime, koja bitiše u sebi i za sebe, a tim istodobno bi jednom za uvijek zatrpan temeljni princip sredovječne vokalne polifonije, koji je tražio svoj ideal u pukom kontrapunktu, tehnici. U to, uporedo s mnogim političkim i socijalnim talasom, prohuji Evropom i duh engleske poezije protkane kultom prirode, te oplodi ondašnju švicarsku i njemačku poeziju. Niknuo je i u muzici izlijev bolnog tugovanja za nečim dalekim i nedostiživ im... Pomoli se davno naslućivani romanticizam, koji nadovezuje ne na kasnijeg, snažnog Beethovena umjetnika, nego na onog Beethovena iz drugog razdoblja njegovog razvoja, Beethovena-čovjeka širokih masa. Ali njegovi kasniji podraživači Schubert (1797.-1828.), Schumann (1810.-1856.), i Mendelssohn (1809.-1847.) bijahu odviše maleni, a da bi se mogli takmiti s dimenzijama klasičnog orkestra. Stoga ga jednostavno i zamijeniše klavirom. Forma je postala manja opsegom, ali bogatija sadržajem, intimnija. Kroz klavir razlijegnu se ne više puki glazbenik, nego pjesnik-glazbenik. A to i jest ono, što je prisililo romanticizam na traženje novih sredstava izražaja. Domogosmo se dakle karakteristične melodije i koloristične harmonije. Uporedo s razvojem romantike u koncertnoj dvorani presađuje Weber (1786.-1826.), Spohr (1783.-1856.) i Marschner (1759.-1861.) njen izraz i u kazalište. Ali je pokus neuspio, jer se romantika i dramatika međusobno gotovo isključuju.

Po sebi se razumije, da ni ta duševna nemoć nije mogla da ostane bez reakcije. I reakcija se razmahnu kroz prvu polovicu devetnaestog stoljeća iz Francuske po cijeloj ondašnjoj kulturnoj Evropi. Bolesnoj poeziji suprotstavljen je visoki intelektualizam. Budući da glasovir nije dostajao da dinamika nove psihe dođe do svog potpunog izražaja, posuđen je orkestar klasika. I nesamo posuđen nego i znatno proširen. Isto tako je od romantika uzeta ideja nutarnje muzičke forme, i tako eto niknu treća faza novije njemačke umjetnosti, faza programne muzike. Ono isto izmirenje, koje su nekoć klasici proveli između juga i zapada, to isto izmirenje između klasicizma i romantike u sasma novom obliku proizvodi eto novoromantika. Berlioz (1803.-1869.) i Liszt (1811.-1886.) u sinfoniji, a Wagner (1813.-1883.) u operi, djeca su ovog novog rasplamsalog duha. Trećom ovom fazom dovinuo se je genij cjelokupnog njemačkog duha u muzici svog zenita.

Ali ovim nije nipošto dokrajčena psihična evolucija umjetnika kao pojedinca. Ovu daljnu evoluciju umjetnika individua treba tražiti kod Nijemaca nešto nazad — u Beethovenu. Pomno proučavanje njegovih djela upućuje ne samo da se je neprestano razvijao, nego da su u njemu još tri čisto različna tipa umjetničkog stvaranja. Ponajprije, i to u mlađim godinama, koje je proživio kroz osamnaesto stoljeće rekapitulira u sebi sve odlike svoje rase kroz čitav njen razvoj. Još više nego u prvim sonatama osobito je to jasno u prvim dvjema sinfonijama. Psihološka im je karakteristika: mlađahna sila i svježina, bez truna melankolije. U drugom razdoblju njegova stvaranja naslućuje razvoj kulturnih faza svoje rase, počevši od one svoje dobi (»Erotika«) pa sve do posljednje programne (»Sinfonija pastoralna«).

Konačno u posljednjim djelima ostaje i German čedo svojih kulturnih epoha ali postaje i ono najviše, postaje svoj —

ja. Ovim se je posljednjim Beethovenom psihički razvoj stvaralačkog muzičkog genija domogao zenita — individualnosti. Jasno je dakle, da sva njemačka produkcija od klasika unaprijed, prema produkciji posljednje faze Beethovena, stoji na nižoj stepenici razvoja. Ona je plod rase i epoha, ova naprotiv je osim toga i plod zasebnog umjetničkog individua. Stoga je samoniklost, neprisiljena, iskrena samoniklost, danas imperativ svakog umjetničkog stvaranja, koje hoće da se s njim računa. Ali baš zato i jest eklekticizam istovetan s pukim pleonazmom. A da je ovaj ideal, individualnost, ogromnoj većini suvremenih kompozitora još uvijek jamačno predalek, činjenica je i odviše očita. Ali, premda je današnji općeniti i poprečni stvaralački genij u zaostatku prema posljednjem Beethovenu, ipak je vrlo, vrlo vjerojatno, da ni ovim nije polučena posljednja meta u evoluciji duha umjetnika. I ona pesnica, koju je veliki Beethoven prije svog posljednjeg izdaha upravio prema nebu, prema samom bogu, zar ne sjeća na gestu revolucijonarca, koji se ljuti, da nije postigao još ono posljednje...? U čem će pak sastojati problemi tog posljednjeg i najvišeg, jasno je iz smjera, kojim se kretao današnji razvoj. Smjer, kojim se razvijala dosadanja muzička kompozicija, vodi od što općenitijeg k što zasebnijem. Vjerojatno je dakle da će imperativ buduće estetike zahtijevati od umjetnika nesamo da je odsjevom epohe, u kojoj živi, nesamo da je individum, nego k tome da u svakom svom pojedinom produktu reče opet nešto sasma nova, u kratko: da se ne ponavlja. I makar se je ovaj konačni ideal već davno uvriježio u svijesti stvaralačkog genija; makar se kroz cijelu historiju opaža jasna tendenca približenja pače ostvarenja ovog ideala, ipak nas sadanje iskustvo uvjerava, da smo od tog sna još vrlo daleko. Ukratko dakle: evolucija stvaralačkog duha oblasti muzike nije još dokrajčena... — Zaustavila se je na fazi karakterizacije kulturnih epoha, i na toj je stepenici primjećujemo i dandanas kod raznih evropskih naroda.

A da je današnja općenita kultura poprimila neku sasma drugu fizionomiju nego romantika i novoromantika, činjenica je, koju iole savremeno obrazovan pojedinac, makar i nesvijesno predobro osjeća, a da bi to trebalo dokazivati.

Stojimo na raskršću. Tjesnogrudnost, tamni sentimentalizam i pesimizam naših neposrednih kulturnih otaca još i danas se ispoljuje, ali samo u obliku dekadentnom. Zasebne odlike romanske rase, podariše nam eto zasebnu neku dekadentsku odliku — impresionizam. Debussy,

D'Indy, Dukas i Ravel kod Francuza, Albeniz kod Španjolaca i Talijani: Pizzetti, Respighi i Malipiero bez sumnje su iskren izljev rase, koja osjeća, da je već davno izvršila svoj umjetničko-stvaralački poziv, a koja se ipak ne da. Zasebne psihičke odlike tog specifično romanskog impresionizma nastavljaju svoj utjecaj na germanski muzički romanticizam, osobito na Schumanna, ali u obratnom smilu. Bivša njemačka tjesnogrudnost prometnula se je u velikodušje, tamni sentimentalizam u vedru naivnost, beznadni pesimizam u zamamni optimizam. Dakako da ovoj novoj psihologiji odgovaraju i nova muzička sredstva, a ta su pomlađena vokalna melodija i čisto nova suptilna harmonija, pojačani instrumentalizam kolorizmom.

Suvremena germanska psiha utječe također na romanticizam, ali ne kao u Latina, nego naprotiv u smjeru — korupcije. Heroička poza i moralna korupcija porodiše najvećeg od sviju eklektika — Rikarda Straussa, najperverznijeg od sviju kromatičara — Maxa Regera, najskrajnijeg od sviju koruptora — Artura Schönberga. Pa, dok se kod Romana u ime nove neke dinamike čovječanstva po Busoniu i Pratellu već dižu makar i teoretski prosvjedi protiv muzičke dekadence kao izljeva njihove rase, Germani su sa sadanjim stanjem stvari potpuno zadovoljni, pače dižu još i prosvjede protiv romanske »pogibli futurizma...«

Ali zato ne treba očajavati, jer, daleko iznad tog njemačkog — očitog muzičkog nazatka, neodvisno od faktične romanske stoljetne stagnacije, eto u poznije doba novi jedan zadah života drma letargiju već davno zaspalog stvaralačkog genija. Glinka u Rusa, Moniuszko u Poljaka, Smetana u Čeha, i Lisinski kod Južnih Slavena, zvijezde su zornice novog jednog muzičkog razdoblja u općenitoj kulturi čovječanstva — razdoblja slavenstva, razdoblja budućnosti. Obilježja su tome slavenstvu ona praiskonog čovještva: dobrota i nutarnja energija, a to se u muzici već dovoljno počinje da ispoljuje kroz čisto novu melodiku i nadasve samoniklu ritmiku. U ovom velikom budućem muzičkom kolu i južnoslavenskom je plemenu providnost namijenila, nadajmo se, ne valjda posljednju ulogu. Općenitoj slavenskoj dobroti i nutarnjoj energiji priložiti nam je i ovo još nešto naše zasebno: bol koja diže. Inkarnirani geniji naroda našega, Lisinski, Mokranjac i Leban, već davno nam rekoše, kojim putem nam je koracati u našu nesumnjivu narodnu muzičku budućnost. Treba još samo da onaj duh,

koji su oni usisali iz nepresušnog vrutka naše pučke melodike, zaodjenemo u umjetničkiju formu i da ga istešemo suvremenijim, a kad treba čak naprednijim kompozicijskim sredstvima, a ostalo će već po sebi doći...

———

POLIFONIJSKE FORME U NABOŽNOJ SKLADBI.

U glazbenoj umjetnosti razabiremo dva momenta: stvaranje i izvađanje, produkciju i reprodukciju. U tome je glazba slična dramatskoj umjetnosti, a u ovome se ove obadvije razilaze od ostalih umjetnosti. Kad prosuđujemo koje glazbeničko djelo sa stanovišta t. zv. forme, mislimo isključivo na produktivni momenat, dakle na djelo samo za sebe, neovisno o njegovoj izvedbi.

Sam pojam glazbene forme u estetici glazbe nije još tačno određen, te se u tom mnijenja razilaze prama raznovrsnim često i oprečnim stajalištima. Formu naime kojeg glazbenog djela možemo prosuđivati: po sredstvima izvedbe, po mjestu, kojemu je djelo namijenjeno, po raznovrsnoj upotrebi elemenata harmonije, po tehnici stvaranja melodije, po broju istodobno upotrebljenih melodija, po pjesničko-psihološkom sadržaju, po kompozicijonoj tehnici i konačno po spoljašno arhitektonskom poređaju kompozicijone građe. Da o tom spomenem samo nekoliko riječi.

1. Po sredstvima izvedbe, dakle, prema tomu da li je skladba namijenjena samom pjevanju ili samom sviranju na jednom ili na više glazbala, ili istodobnom pjevanju i sviranju, razlikujemo skladbu vokalnu od instrumentalne, a obadvije ove od vokalno-instrumentalne. — 2. Po mjestu, kojemu je skladba namijenjena, imamo opet: kazališnu, koncertnu i nabožnu glazbenu produkciju, prama tomu naime, da li je njena izvedba namijenjena pozorištu, koncertnoj dvorani ili crkvi. — 3. Ako skladatelj pri svom stvaranju bilo u pogledu harmonije bilo u pogledu melodije uzimlje za polaznu tačku stanovitu ljestvicu, skladba je tonalna, a ako se ne osovljuje na nikakvu ljestvicu, nego da se tako izrazimo basa, skladba je atonalna. Tonalna skladba k tomu može da je diatonička ili kromatička. U diatoničkoj skladbi upotrebljavaju se uglavnom samo oni glasovi, koji strogo pripadaju

odnosnoj ljestvici po kojoj je skladba sazdana, u kromatičkoj skladbi, naprotiv, temeljni glasovi odnosne ljestvice potpadaju čestim povisilicama ili ponizilicama. — 4. Netom navedena razdioba u tonalnu i atonalnu skladbu, a tonalne opet u diatoničku i kromatičku nastaje pogledom na raznovrsnu uporabu elemenata harmonije. — 5. Prema tomu, da li se u skladbi neprestano suče nova melodijska građa, ili se u njoj obrađuje stanoviti broj, obično omanjih melodija, dakle po tehnici stvaranja melodije, razlikujemo produkciju nétematičku od tematičke. — 6. Ako je melodijski elemenat samostalan, i u skladbi satkan na način, da se razne melodije međusobno istodobno prepliću, skladba je polifona; ako je naprotiv melodiji podstavljena čisto harmonijska pratnja, o kojoj je ovisna u pogledu izražaja, skladba je homofona. — 7. Po pjesničko-psihološkom sadržaju skladba je apsolutna, kada ne liči ništa pjesnički izvjesna, tako da je tu glazba sama sebi svrhom, naprotiv, programna skladba prikazuje izvjesno čuvstvo ili događaj. — 8. Radnji, u kojoj se autor držao pretežno konservativnih nazora, velimo da je pisana u strogom stilu, a onoj, u kojoj je pustio veći razmah fantaziji, i koja, glede kompozicijone tehnike, naginje k smjelosti kažemo da je slobodnog stila. — 9. Po tomu, kako su međusobno poredane i obrađene teme prama spoljašnjoj čisto arhitektonskoj formi, razlikujemo staroklasičnu od klasične, te obe ove od poznije romantične i novoromantične škole. Svaka od tih škola dala je umjetnosti ne samo zasebnu kompozicijonu tehniku, nego i čisto zasebne arhitektonske forme. U savremenoj umjetnosti razlikujemo osim novoromantičnog, još i t. zv. impresionistički, modernistički i kozmopolitski smjer, i opet svaki sa svojom zasebnom tehnikom i zasebnim formama.

Iz navedenoga slijedi, da je pojimanje skladbe sa stajališta forme sasma neizvjesno. U ovoj raspravi osvrnut ću se na skladbu prama mjestu kojem je namijenjena, a između kazališne, koncertne i crkvene glazbe, ograničit ću se lih na potonju. Kad se govori o crkvenoj glazbi valja pamtiti, da ona nije sama sebi svrhom, nego da je naprotiv, samo sredstvo veličanju bogoslužja. Ovaj je momenat vanredno znatan pri ocjenjivanju crkvene glazbe. Iz crkve valja naime isključiti svaku skladbu, koja bi, bilo svojim unutarnjim sastavom bilo sredstvima izvedbe, mogla da u vjernicima odvrati pažnju od cjelokupnog bogoslužja, napose pak od molitve. Zato ne

spadaju u crkvu skladbe koncertnog i kazališnog stila, već samo one umjetničko - religijoznog sadržaja.

U crkvenoj glazbenoj umjetnosti razlikujemo uopće tri skupine: pučku popijevku, tradicijonalni koral i umjetničku skladbu. Najidealnije nabožno je pjevanje svakako tradicijonalni koral. U crkvenom bogoslužju on je propisan, dok je nabožna pučka popijevka samo tolerirana. Umjetnička pak skladba je tu samo lijep višak. Ovdje ću se ograničiti samo na nabožno - umjetničku skladbu. O njenom obilježju rečeno je u kratko u »Motu proprio« pape Pija X., da je tim dostojnija hrama, čim bliža je gregorijanskom pjevu. Takva je glazba ponajprije zborna, a često i višezborna. Samopjev naime, odviše podsjeća na koncerat ili na kazalište, a da bi bez ograničenja mogao da pristane bogoslužju, stoga ga valja smatrati samo kao iznimku, kojoj je svrha razbiti monotoniju zbora. Dok je solo pjevu uvijek podmetnuta neka pratnja, zborno pjevanje može da je i bez pratnje naime »a cappella«.

Kadgod je skladba izrađena bilo s orguljaškom bilo s orkestralnom pratnjom, ne smije ta pratnja svojom bučnošću pjev pokriti, već mora da bude pjevanju uopće podređena, ili, u najpovoljnijem slučaju, uporedna. Crkvi svakako najbolje pristaje umjetnička skladba a cappella. Klasične uzore te vrste daje nam XVI. i XVII. stoljeće svojom t. zv. nizozemskom, rimskom i mletačkom školom. Od mnogobrojnih tadanjih majstora još i danas bliješte mnoga imena, između kojih se osobito ističu ona neumrlog Palestrine i Orlanda di Lasso. Ovo i jest razlog, s kojeg ću se u daljnjem svojem raspredanju ograničiti skoro isključivo na ovaj smjer.

Obilježja su ove škole najprije zbornost, i to zbornost bez ikoje instrumentalne pratnje, — dakle pjevanje a cappella — a zatim polifonija. Što se prvog obilježja tiče ogromna je većina ondašnjih skladbi jednozborna, ali, osobito u mletačkoj školi, nailazimo na dvo-, pače i na višezborne radnje. Po broju dionica, rečene se zborne skladbe vrte ponajvećma od četvero do osmeroglasnosti, ali ima pretjeranosti i do sto i dvadesetiosam glasova. Bitno obilježje tadanje polifonije je vokalnost. Priroda organa kojim se te skladbe izvode, naime grla, takova je, da s njim nije moguće baratati s lakoćom kojom se barata mehaničkim glazbalima. Ondašnji su glazbenici na taj momenat budno pazili, te pri tom stvaranju računali s poteškoćama vokalne izvedbe. Oni su pri tom mislili vokalno, baš protivno od suvremenih skladatelja, koji i

u samoj čisto vokalnoj skladbi danas misle pretežno prama načelima instrumentalne kompozicijone tehnike.

Iz navedenog, vokalnog stajališta, poprimi ondašnja kompozicija i u svojoj nutarnjoj tehnici zasebna obilježja. Prvo je takvo tehničko obilježje poznata nam tonalnost i diatoničnost, i to samo u smislu crkvenih ljestvica, uslijed česa te radnje na nas, koji smo vikli dur i mol sistemu i kromatici, djeluje kao nešto neodređena i premalo jaka. Drugo obilježje je metrička ataktnost (naime, nedostatak pravilnog izmjenjivanja naglašenih i nenaglašenih glasova, našeg takta). Uslijed toga se nas, koji smo vični na oštre ritme, te skladbe dojimlju sa tog stanovišta premalo izrazite. Treća karakteristika ondašnje skladbe je jednoličnost, u melodiji, kao i u sredstvima izvedbe.

Međutim neosporno je, da svi ovi poroci izbijaju samo onda, kad prosuđujemo ta djela po nazorima naše, dakle sadanje tehnike kompozicije. Naprotiv, kad ta djela objektivno promatramo, vidjet ćemo, da diatonički sistem ondašnjeg umijenja, prema današnjem kromaticizmu, bolje od ma bilo koje druge pojave osvjetljava odnošaj ondašnje spram sadašnje psihe. Tamo je naime uopće snaga i zdravlje, amo, naprotiv, slabost i bolest. Protiv ondašnje ataktnosti, a koja nije ništa drugo nego prirodna posljedica primjene govorničkog naglaska teksta apsolutnoj melodiji, upasmo danas u ropstvo takta, prama kojem je čitava današnja skladba, pa i vokalna, potpala u glavnom veoma stereotipnom ritmu običnog plesa. Onda jednoličnost melodije, kao i sredstava, a danas traženje efekata sa mnogim sredstvima. Ljepote djela tih starih glazbenika, može samo onaj pravo shvatiti, tko ih dublje prouči. Kad ih bude općinstvo, dakako u savršenoj izvedbi upoznalo, onda će mu odzvanjati u duši kao neki tajanstveni glas iz drugog svijeta i uvidjet će, da su u svoj svojoj jednostavnosti, bez strastvenosti i modernih glazbenih nakita, najdostojnija svetog mjesta, komu su namijenjena. Ta djela najbolje odgovaraju liturgičnim propisima, najsrodnija su gregorijanskom pjevu, njihova je forma plemenita i otmjena, — to je doista umjetnost koja se rodila u religiji i za religiju.

O samoj formi tih skladbi valja istaknuti, da je sa stajališta svrhe čisto nabožna; sa stajališta sredstava, vokalna; obzirom na harmoniju, tonalna, diatonička i staro-crkvena; u pogledu kompozicijono-melodijske tehnike, kontrapunktičko-tematička; obzirom na pjesničko-psihološki sadržaj, apsolutna; sa stajališta slobode stvaranja, stroga; a obzirom na međusobno unu-

tarnje poredanje tema prama spoljašnjoj arhitektonskoj formi, amorfna. U tim se skladbama glazbena forma sasma pokriva i podudara sa formom samog teksta. I baš zato u toj umjetnosti nalazimo samo one glazbene forme, koje, kao samostalne molitve, pripadaju bogoslužju, susrećemo naime t. zv. Falso bordon, zatim Motet, Himnu i Misu. O povjesničkom razvoju, morfologiji i literaturi ovih forma progovorit ću u ovoj radnji napose.

FALSOBORDON.

Prama tomu da li se kod izvađanja koje crkvene skladbe pjev dvaju zborova međusobno izmjenjuje, ili se izmjenjuje samo solo-glas i zbor, već se davno razlikovao antifonički od responsorijalnog načina pjevanja psalama. Kao isključivo spoljašnje obilježje tog pjeva mimogred ističem s jedne strane t. zv. versnost (od vers-kitica), nastalu ponavljanjem iste melodije kroz sve kitice psalma, s druge pak unisonost, nastalu jednoglasnim pjevom cijelog zbora. Razvojem višeglasne skladbe od VIII. do uključivo XIII. stoljeća, pjevanje se psalama u praksi provuklo kroz razne oblike. Od dvoglasnog pjeva, koji polag najnovijih istraživanja potječe iz Engleske, razvio se u XIII. stoljeću novi način troglasnog pjevanja t. zv. faux-bourdon (»nepravi bas«). Taj se sastojao u prilaganju gornjih paralelnih terca i seksta nad zadanom melodijom po primjeru našeg tercsekstakorda. Jedno stoljeće kasnije nastao je četveroglasni fauxbourdon time, da su se basove dionice prilagale napomenutom troglasnom pjevu.

Od ovako nastalog falsobordona, koji za nas sada nema druge do posve znanstveno-historijske važnosti, razvio se u XVI. vijeku u Italiji postepeno novi falsobordonov oblik, građen na principu t. zv. recitacije u zboru. Ta se recitacija sastojala s jedne strane u nevezanom taktu (ritmu), s druge pak u ritmu, koji je izbijao iz prirodne deklamacije teksta. Istom kasnije ustali se kao pravilo izmjenjivanje recitativnih fraza sa frazama, ritmički određenima. U tom obliku sačuvao se je falsobordon sve do današnje dobi. I prama tomu, što se same spoljašnje kompozicijone forme tiče, falsobordon je potpuno istovjetan s formom verza u psalmu.

Kao što u starom, tako i novijem falsobordonu, rabe autori najviše originalne, gregorijanske melodije, koje kontrapunktistički namijenjuju tenoru u formi t. zv. cantus

firmusa; povrh kojeg isprepliću ostale dionice. Međutim, nerijetko se dešava, osobito u suvremeno doba, da je falsobordon satkan bez cantus firmusa, te je prema tomu originalan u svim dionicama. Premda se ta falsobordonova kompozicijona forma primjenjuje ponajprađe tekstovima psalama, ipak se ne rijetko na isti način glazbeno satkavaju i neki drugi liturgički tekstovi ponajpače muka i litanije.

Falsobordonova staroklasična literatura, koju ističem uopće kao uzor crkvene polifonije tako je opsežna, da se moram ograničiti samo na znatnije pojave. U tom pogledu najprije nam se nameću u svojoj jednostavnosti nenadkriljiva Palestrinina: Improperia, u dvozborno-antifoničkoj poredbi sa velebnim stopljenjem obaju zborova u posljednjoj kitici. Isto je tako znamenit Allegriev: Miserere, skladan također za dva zbora, jedan petero, a drugi četveroglasan, koji se međusobno antifonički izmjenjuju, dok se konačno u posljednjoj kitici ne stapaju u deveteroglasan jednozbor. Napominjem još i glasovite: Psalmi Davidis poenitentiales, od Orlanda di Lasso, kod kojih nas na mnogima mjestima iznenađuju krasni falsobordoni. U svakom pogledu dotjerane psalmove falsobordone u duhu stare crkvene polifonije podao je čuveni Lodovico Grossi da Viadana, dočim se Rinaldo de Mell ističe sa svojim Litanijama. Onomu, koji bi se potanje zanimao za tu glazbenu formu, preporučamo prvi svezak drugog godišta znamenitog glazbenog djela: »Musica divina«, što ga je izdala naklada Fr. Pusteta u Regensburgu.

II. HIMNA.

Himnu susrećemo najprije u glazbi drevnih Helena, odakle je prešla u kršćanstvo. Po svom sadržaju je himna neka vrsta pjesme zahvalnice, molbe i uznešenja s ritmičkim i strofičnim poredkom riječi.

Usporedimo li himnu »Te Deum laudamus«, koja se pogrešno pripisuje sv. Ambroziju, sa poznijim inim formama gregorijanskog pjeva uvidjećemo, da ona pripada skupini t. zv. accentusa, naime onoj vrsti gregorijanskih melodija, u kojima svakom pojedinom slogu teksta pripada samo jedna nota, i koje, prama tomu, naliče recitativu. Simetričnost teksta uplivala je ovdje na sastav melodije na način, koji nas iznenađuje svojom pravilnošću i simetrijom, makar u njoj nije jasan ni takt ni ritam. Ovdje dakle u povjesti glazbe prviput nalazimo na pojavu, koja je postala karakteristikom poznije pučke popijevke — strofsku simetriju, koja se u melodijama himna ravna uvijek polag simetrije odnosnih tekstova.

Neke starije himne, poradi zasebno podanog im značenja u bogoslužju, makar i nisu himne u strogom smislu, označujemo ipak tim nazivom. Spominjem: hymnus angelicus (»Gloria in excelsis Deo«), hymnus triumphalis (»Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth«) i hymnus Trinitatis (»Sanctus Deus, sanctus fortis, sanctus immortalis, miserere nobis«), nazvan također i »trishagion« po grčkom tekstu »Agios o theos, agios ischyros, agios athanatos, eleison imas«. Vanredno stari hvalospjev »Te Deum laudamus«, t. zv. hymnus Ambrosianus«, nazvan tako po sv. Ambroziju, koji ga je preveo s grčkog na latinski jezik, domogao se kasnije u umjetničkoj skladbi značenja, do kojeg nije dopro tekst nijedne druge himne.

Razvoj crkvene polifonije uslijed česte imitacije prvotnog gregorijanskog motiva, doveo je umjetničku skladbu himne do većeg opsega, pa se ona približila motetu, pače se s njim često i poistovjetovala. Na taj su način obrađene gotovo sve himne iz dobe Palestrine. Jedino obilježje po kojem se je himnus one dobi lučio od moteta je ritmika, koja u himni nije tako bujna i tako bogata melodičkim zavojima, kao u motetu. U ovom smjeru ističem osobito obradbu pedesetak himna: »Magnificat« i »Te Deum« od Orlanda di Lasso, koje spadaju uopće među najznamenitije radnje stila a — cappella; zatim oko dvadeset osmeroglasnih himna Palestrine, dvanaesteroglasnu skladbu Gabrielia u C-duru te Lottijev nedostiživi »Magnificat«.

Kasnije vokalno-instrumentalno doba prihvati tekst nabožne himne, te ju obradi do opsega kantate. Dakako da ove radnje, ma da su često i velike umjetničke vrijednosti, ne mogu da posluže veličanju obreda, jer su naprosto neliturgične i koncertne.

MOTET.

Ponajprije ističem, da treba pomno lučiti motetov stil, od same kompozicije koju nazivljemo tim imenom.

Po formi, motet se ne ističe prednostima onih skladba, koje su satkane po nekom određenom spoljašnjem planu, on uopće i nema određene sintetične forme, već mu je ta podređena izražaju teksta, ali za to motet odskače zasebnim i posve karakterističnim stilom, sagrađenim na slijedećim principima:

a) svakoj logički samostalnoj frazi teksta, primjenjena je samo jedna glazbena fraza. Te se fraze stoga međusobno pokrivaju ritmički i melodički;

b) stanovite glavne melodije, oko kojih se skladba od puta do puta kreće, mijenjaju se ritmičkim i melodičkim ukrasima prama sadržaju teksta;

c) nijedna dionica nije sporedna, već svaka teče samostalno;

d) pojedine melodične fraze imitovane su po principu fuge;

e) harmonija osovljena je na polifoniji, te je posljedica podjednog pomaka raznih melodija;

f) skladba je tonalno jedinstvena, pa su zato isključene daleke modulacije;

g) glavne teme uzete su ponajrađe iz gregorijanskih melodija, ili su pak izlijev osobnog nadahnuća skladatelja, premda su neki skladatelji uzeli teme i od profanih pjesama. Sličnu formu s motetom ima isto tako kontrapunktički izrađeni madrigal, no tekst i karakter mu je svjetovni. (Prvobitno pučka pjesma).

Ovoliko uopće što se tiče samog stila moteta. Ovakav stil moguć je na kojem bilo tekstu, a doista u staroj literaturi susrećemo sijaset i psalmi i himni sazdanih po ovim principima. Ipak, neosporno je, da ovaj stil, strogo uzeto, ponajbolje pristaje misi i samoj skladbi koju također nazivljemo motetom.

U ovom smislu nazivljemo motetom onu skladbu, kojoj je tekst uzet bilo iz svetoga pisma, bilo iz ostalih liturgičkih knjiga. Sadržaj motetovog teksta je ili jednostavno pripovijedanje događaja sa ili bez komentara, ili molitva, a i najraznovrsnija čuvstva, boli, kajanja, zazivanja, pouzdanja, veličanja i slično mogu u motetu naći također svoj izlijev. U liturgičnim svečanostima motet može da je izveden kao antifona, ofertorij i t. d. Kod tog valja paziti, da duh kompozicije odgovara karakteru odnosne svečanosti, kao što i na vrijeme liturgički odmjereno trajanju odnosne kompozicije.

Literatura moteta u duhu klasične vokalne polifonije tako je bogata, da se moramo ovdje ograničiti na znatnije pojave. U francusko-nizozemskoj tvorbi ovoga smjera istaknut nam je sedam moteta Ockeghemovih (1430.-1495.) i mnogo de Présovih (1450.-1521.), među kojima valja napose spomenuti: Ave Christe immolate, Ave verum corpus, Ave Maria. I poznati Henrik Isaak, napisao je više knjiga moteta. Između četrdeset moteta Jeana Montona, ističe se četverostruki osmeroglasni kanon: Nesciens mater i Cristus resurgens ex mortus i motet Jakoba Clemensa non papa: Erravit sicut ovis. U periodi talijansko-španjolskoj susrećemo motete ponajprije Talijana Constanza Festa i Giovannia Annimuccia. Znameniti Andrija Gabrieli napisao je tri sveska moteta među kojima se širinom fraza osobito ističe motet: Sacerdos et Pontifex. Prvak crkvene glazbe Palestrina izdao je u Rimu god. 1563. dva sveska moteta (Motecta festorum), a god. 1584. 29 moteta, kojima je uzeo tekst iz pjesme nad pjesmama. Od njegovih moteta spominjem: Sicut cervus, Gaudent in coelis, O Rex gloriae, Super flumina Babylonis. Od Španjolaca ove periode ističemo Salve Regina Francesca Guerreroa, zatim O magnum mysterium, Gaudet in coelis, Duo seraphim clamabant i O vos omnes qui transitis per viam od Tommaso Lodovica da Vittoria.

Iz istog razdoblja valja napose spomenuti od Nizozemca Orlanda di Lasso: Nos qui sumus in hoc mundo, Pulvis et umbra sumus, Timor et tremor, Pater noster, Regina coeli, Salve Regina i Angelus ad pastores. — Kasnija talijansko-njemačka perijoda, poda nam Talijane: Gregorija Allegria s jednom cijelom knjigom moteta i Luca Marenzia s lijepim O beatum Pontificem. Osim toga u ovom razdoblju susrećemo Nijemce Hansa Leo Hasslera s njemačkim motetom: Herzlich lieb hah' ich dich, o Herr; Gregorija Aichingera: Ave Regina zatim Salve Regina i Factus est repente de coelo sonus, Heinricha Schütza sa zbirkom moteta za dva, tri i četiri zbora Cantiones sacrae i tri sveske Symphoniae sacrae, među kojim su sa kompozicijonog stanovišta vanredno zanimljivi: Dialogo per la Pascua i Dialogue du Pharisien. Među skladateljima moteta ne smijemo zaboraviti niti jednog od najvećih kontrapunktičara. Slovenca Jakova Gallusa - Petelina (1550.-1591.), koji je u svojem »Opus musicum« (1586.-1590.) izdao zbirku od 475 moteta, dok je još i poslije njegove smrti izašlo djelo: »Opera Motectarum« (1610.). Od češke tvorbe one dobi istaknut je konačno motet Qui confidunt in Domino od Krištofa Haranta iz Polžica.

MISA.

Najznatnija forma crkvene glazbe, kojoj pripada jedno od odličnijih mjesta u historičnom razvoju glazbenih forma u opće jest misa. Pod tim imenom razumijevamo one dijelove mise, koji se ne mijenjaju kroz čitavu godinu t. zv. ordinarium missae. U nj spadaju Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus.

Kyrie, uveden je istom u IV. stoljeću poslije Krista, po papi Silvestru I., potom je pod Grgurom I. raširen usklikom: Christe eleison, dok mu konačno nije pridano trokratno opetovanje prvog usklika. U gregorijanskim su misama prva tri Kyrie mirnog pogiba, Christe je nešto brži, a zadnja tri Kyrie vanredno su izrazita. Tim agogično-melodičnim stupnjevanjem može se postići vanredan umjetnički efekat. U formalnom pogledu dokazala je drevna praksa, da ovom dijelu mise ponajbolje pristaje t. zv. forma trodijelne pjesme [A+B+A], s eventualnom malom codom. — Anđeoski himnus »Gloria« uveden je u oficij mise već u II. stoljeću poslije Krista po papi Telesforu. U dobroj glazbenoj praksi, također je trodijelan nešto življim pogibom u zadnjem, a mirnijim u srednjem dijelu. Taj se srednji dio proteže obično od »Qui tollis peccata mundi«, do poslije »Quoniam tu solus sanctus«. Dakako da u dobroj glazbi namijenjenoj službi božjoj, kontrast između rečenih dijelova kako u Kyrie tako i u Gloria ne smije nikad da je tolik, da potisne karakterističnu mirnoću crkvene glazbe.

Credo, kako je ustanovljen u nicejskom saboru g. 325., uveden je u zapadnom bogoslužju istom u XI. stoljeću, odredbom pape Benedikta VII., makar je u istočnom dijelu bio pjevan već oko godine 490. Ovo je najbogatiji i najopsežniji dio mise, koji svakom iole sposobnom skladatelju pruža sijaset vanredno različitih i zahvalnih stvaralačkih motiva. Pogotovu je srednji dio, koji opisuje Kristovo utjelovljenje, muku i smrt »Et incarnatus« i t. d. od vajkada služio za podlogu vanredno inspirovanim kompozicijonim momentima. Prema sadržaju običaje se ovaj dio mise drobiti u pet omanjih, međusobno suvislih i jedinstvenih dijelova. Prvi je od početka do pred »Et incarnatus est«, drugi do »Et resurrexit«, treći do pred »Et in Spiritum Sanctum« četvrti do pred »Et unam sanctam«, a peti odavle do završetka. Kao što u Gloria tako i u Credo začinje svećenik, a zbor nastavlja na njegove riječi.

Trokratni »Sanctus« (svet), koji je bio davno u istočnoj crkvi poznat pod nazivom »trishagion« »tri puta svet«,

izražaj je nebeskog i zemaljskog slavljenja Boga u žrtvi i sa žrtvom. I ovaj dio mise pruža skladatelju lijepu priliku, da pokaže svoja čuvstva. Ponajprije »Sanctus« upućuje na mirnoću, »Pleni sunt coeli« na velebnost, a »Hosanna in excelsis« na radosnu uzbuđenost.

Nastavak »Sanctusa«, koji je svojim opsegom vanredno skroman, t. zv. »Benedictus«, postepeno se je dovinuo do uglednog mjesta, jer nuka skladatelja na očitovanje tople pobožnosti.

Agnus Dei, koji je uveo u bogoslužje istom papa Sergij I. u VII. stoljeću, izlijev je prošnje samilosti i mira upravljene Bogu. Ponavlja se tri puta, i to dva puta sa »miserere nobis«, a trećiput sa »dona nobis pacem«. Svojom trodijelnom poredbom podsjeća »Agnus« na »Kyrie«.

Iz ovog letimičnog pregleda teksta mise jasno je, da taj tekst kao malo koji drugi pruža skladatelju vanredno mnogo prilike, da pokaže svoj talenat, jer sadržaje epske, lirske i dramatske elemente. Razumijemo zato, da su mnogi skladatelji koncertno - sinfoničkog smjera na njemu satkali često upravo velebna djela. Međutim, neosporno je, da baš ovakva djela, ma da su često s umjetničke strane vrlo vrijedna, već i samim svojim opsegom ne mogu da posluže veličanju bogoslužja. Osim koralnih, razlikujemo, u katoličkom bogoslužju dvije vrste umjetničkih misa, naime starije a-cappella i u stilu polifoničnom, i novije s instrumentalnom pratnjom, a u stilu na pola homofonom, a na pola u jednostavnom kontrapunktu. Mise s pratnjom orgulja ili orkestra, nastale u drugoj polovici minulog stoljeća utjecajem cecilijanskog pokreta, naginju glede načina glazbeničkog stvaranja u glavnom uspostavi kompozicijone tehnike vokalne polifonije XVI. stoljeća.

Iz nepreglednog mnoštva misa stare dobi spomenut ću ovdje samo priznatije i poznatije. U prvoj periodi ovog razdoblja, naime u francusko-nizozemskoj, poznate su nam dvije mise Jakoba Hobrechta i sedamnaest misa Jan de Ockeghema. Josquin de Prés napisao je trideset i dvije mise, među kojima se osobito ističu mise nazvane: »L' homme arme super voces musicales«, misa: »L' homme arme sexti toni«, i misa: »Pange lingua«. Heinrich Isaak ostavio nam je do dvadeset misa. Od Jeana Montona znamo devet misa među kojima najpoznatije su mu »Dites-moy toutes vos pensées« i druga »Sine cadentia«. U periodi talijansko-španjolskoj uščuvano nam je nekoliko misa Animuccievih,

oko stotinu misa Palestrine, među kojima se ističu misa: »Assumpta est«, »Iste Confessor«, misa: »Brevis«, »Aeterna Christi numera«, »Alma redemptoris«, »Tu es pastor«, »O sacrum convivium« i napokon nadasve glasovita misa: »Papae Marcelli«. Od Španjolaca ovog razdoblja spominjem Lodovica da Vittoria s tri sveske misa, među kojima se osobito odlikuje misa: »Vidi speciosam«. Među Nizozemcima ove periode ističe se Orlando di Lasso sa šezdeset misa, među kojim su osobito spomene vrijedne one pod naslovom »Je ne mange«, »Ie me suffit«, »Qual donna attende«, »Doulce memoir«, i »Credidi«. U periodi talijansko-njemačkoj one dobi istaknuti nam je četveroglasnu udezbu Palestrinine mise »Papae Marcelli« izrađenu po Giovanniu Aneriu, zatim Viadanove mise: »S' hora passa« i »Missa sine nomine«, zatim od Nijemaca Hasslerovu misu: »Dixit Maria«. Spominjem još Benevollieve i Scarlattieve mise, premda su počevši od ovih ideali klasične nabožne vokalne polifonije začeli postepeno padati.

Makar bi ovime bio dovoljno iscrpljen zadatak postavljen ovom radnjom, ipak scijenim, da ne će biti na odmet, ako spomenem u kratko i kasniji razvoj, što je nastao nakon periode vokalne polifonije.

Razvojem glazbene drame počela je nazadovati vokalna polifonija. Uslijed toga uvukoše se postepeno u nabožnu muziku često i loši elementi glazbene drame, kojima ne bi smjelo da je mjesta u božjem hramu. Ipak su nabožni tekstovi poboljim autorima služili za velika koncertna djela. U ovu vrstu glazbe ubrajam kolosalnu Bachovu h-mol »Hohe Messe«, jednu od najljepših radnja sviju vremena. Kod Bachovih je nasljednika još većma nadjačala dekadenca, uslijed česa se je postepeno u crkvu uvelo solo pjevanje smjera čisto teatralnog. U ovu vrstu muzike valja ubrojiti mise Adolfa Hassea, svih sedamnaest misa Josipa Haydna i šesnaest misa Mozartovih.

Od majstora ove dobi, koji, i usprkos rečenoj dekadenci, u svojim radnjama, nijesu zaboravili na svetost mjesta i dostojanstvo čina kojem je namijenjena nabožna skladba, spominjem od čeških autora: F. Tumu, V. Tomašeka, I. D. Zelenku i Fr. V. Brixia. Od ostalih narodnosti istaknut je mise: Mihajla Haydna, Beethovena (misa C-dur i D-dur, nazvana također »Misa Solemnis«), zatim Cherubinia (misa d-mol), Liszta (»Ostrogonsku« i onu »Okrunjenja«), a u najnovijoj dobi Dvořaka (misa D-dur).

Kasniji skladatelji, iza kako se u Njemačkoj razmahao cecilijanski pokret oko reforme crkvene glazbe, ako i ne zanemaruju moderne tečevine i razvoj instrumentalne glazbe, ipak naginju k uspostavi staroklasične polifonije, obogaćene s orguljskom ili orkestralnom pratnjom. U ovu vrstu, recimo, modernih uzora crkvene glazbe valja ubrojiti djela G. Ett-a, I. K. Aiblinger-a, Fr. Liszta (s njegovom »Missa choralis«), Ed. Grella, (poznat osobito po svojim originalnim misama a-cappella za šesnaest realnih dionica), Mih. Hallera, Ig. Mitterera, Fr. Witta, K. Greitha, G. Stehlea, F. L. Skuherskoga, J. Foerstera, Kar. Steckera, (»Misa solemnis«), Tarrabugia, Bentivoglia, Ravanella, Perosia i t. d. U nestašici i nemogućnosti izvedbe originalnih djela iz doba klasične vokalne polifonije, mirne duše možemo da prihvatimo radnje netom navedenih reformatora crkvene glazbe.

ZAGLAVAK.

Držim, da ne će biti na odmet ako na završetku ove radnjice, podam kratak sintetični pregled razvoja vokalne polifonije, koju sam ovime predočio kao uzor crkvene skladbe.

Općenito se drži, da zarodak polifonije valja iskati u nizozemskoj i sjeverno-francuskoj umjetnosti XV. stoljeća, premda nije isključeno, da je ovamo to umijenje preneseno iz Škotske, gdje je ono postojalo od prije. Od Nizozemaca prenesena je kasnije ta tehnika komponovanja u Italiju, gdje se rascvala do udivljenja vrijednoj t. zv. Palestrinovoj školi. Polovicom XVI. stoljeća razastro se je stil crkvene vokalne polifonije sve do Španjolske, dočim je pri koncu istog stoljeća prolazeći kroz Mletke- dopro do Njemačke, kamo se je malo po malo raširio do sinfonijskih forma.

Sjeverno dakle ovo umijenje po zametku i po svom dokrajčenju, domoglo se svoje apsolutne dotjeranosti prolazom kroz jug, tako, da se čitava ove epoha dade veoma pregledno da razdrobi u tri samostalna, ali ipak međusobno zavisna razdoblja, koja bi najpodesnije mogli da okrstimo:

I. perioda francusko-nizozemska;
II. perioda talijansko-španjolska;
III. perioda talijansko-njemačka.

U prvoj, naime francusko-nizozemskoj periodi nailazimo na slijedeća poznatija imena:

Guillaume Dufay * 1400. † 1474., Jakov Hobrecht * 1430., † 1506., Jan de Ockeghem * 1430.., † 1495., Josquin de Près * 1450., † 1521., Henrich Isaak * 1450., † 15.., Jean Monton * 14.., † 1522., Jean Richafort * 14.., † 1547., Claudin de Sermizy * 14.., † 15.., Heinrich Finck * 14.., † 15.., Jakob Clemens non papa * 1475., † 1567., Ludvig Senfl * 1492., † 1555., Claude Goudimel * 1505., † 1572.

Nakon različnih pripravnih faza, dovedoše navedeni majstori umijenje kontrapunkta do najveće dotjeranosti i do najraznovrsnijih forma t. zv. kanona. Ideal njihova umijenja bijaše kontrapunktistička tehnika i to čim zamršenija, tako, da se često prikazuje kao glazbeno grafična zagonetka, čije je riješenje bilo sasma prepušteno izvađačima. Glazbeni je izražaj, u glavnom bio podređen, ako i ne sasma žrtvovan kontrapunktističkoj tehnici, za koju su ovi skladatelji stekli velikih zasluga.

U drugoj talijansko-španjolskoj periodi one dobi, povijest nas upućuje na imena slijedećih znatnijih majstora:

Talijani: Costanzo Festa * 14.., † 1545., Giovanni Animucci * 15.., † 1571., Andrea Gabrieli * 1510., † 1586., Giovanni Pierluigi da Palestrina * 1515., † 1594., Giovanni Maria Nanini * 1545., † 1607,;

Španjoli: Cristofano Morales * 1490., † 1553., Francisco Guerrero * 1528., † 1599., Tomaso Lodovico da Vittoria * 1540., † 1608.

Nizozemac: Orlando Lasso * 1530., † 1594.

Kroz ovaj razmak dolazimo do zenita vokalne polifonije. Tehnika ustupa mjesto izražaju, forma se proširuje, a stil oplemenjuje i diže do dotjeranosti.

Treća perioda ovog razdoblja, naime talijansko-njemačka iznaša nam ova znatnija imena:

Talijani: Giovanni Matteo Asola * 15., † 1609., Felice Anerio * 1560., † 1630., Giovanni Francesco Anerio * 1567., † 16.., Gregorio Allegri * 1584., † 1652.

Nijemci: Hans Leo Hassler * 1564., † 1618., Gregor Aichinger * 1565., † 1628., Heinrich Schütz * 1586., † 1672.

Čistoća stila prijašnjih perioda sada počinje da pada, a nadjačava mnogoglasnost i višezbornost, uslijed koje bi obračunano s jednostavnošću Nizozemaca i harmoničkom dotjeranošću druge peride, kristalizovane osobito u rimskoj školi. I protiv te mnogoglasne i višezborne zamršenosti, nasta reakcija. Florentinska Camerata proglasi monodiju idealom dramatskoga izražaja. Time bi podan posljednji udarac vokalnoj polifoniji, ali time s vremenom potamni i sam ideal prave nabožne glazbene umjetnosti.

Istom u novije doba pokrenuše prvaci cecilijinih društava energičku akciju, da se uspostavi klasična polifonija. Dotjerane moderne zbirke, obrađene modernom notacijom iz te zlatne periode razvoja glazbenog umijenja uopće a crkvenog napose, koje ovime preporučamo jesu: »Musica Divina« izašla u nakladi Fr. Pusteta te Commerova zbirka, objelodanjena društvenom nakladom u Regensburgu. Spominjem još i cjelokupna djela Palestrine i ostalih klasika ove dobe, što su izašla u nakladi Breitkopf i Haertel u Leipzigu, kao i »Anthologie des Maitres religieux«, što je ugledala svijetlo u Parizu.

APSOLUTNA I PROGRAMNA MUZIKA.

»Usporedimo li muziku« — tvrdi uvaženi Hanslick — »s ostalim umjetnostima, uvidjećemo, da za nju ne postoje modeli, ne postoji suha materija, iz koje bi crpila svoju građu. Kompozitor nema što da transformira, on mora stvarati sve novo. Valja naime da čeka podesan momenat, da mu fantazija sama po sebi navijesti svoj pijev, a tada će on sabran rađati iz sebe nešto, što je sasma neovisno od prirode; što protivno nego u ostalim umijenjima, nije od ovoga svijeta«. Protiv ovog čisto metafizičkog poimanja bivstva muzike, dovikuje nam Bastianelli da »razlike i podređenosti između raznih grana umjetnosti naprosto i nema. Svaki umjetnik, ma bilo kojoj grani on pripadao, može da raspoloživim sredstvima izrazi cijeli svijet vidljiv i intiman. — Slikarstvo, muzika, poezija itd. imadu, svaka za sebe, svoju vidljivu i svoju refleksivnu snagu. — Svaka umjetnost uklapa dakle mogućnost i nekog htijenja, koje potječe neposredno iz života proživljenog i proćućenog u samom autoru. Stoga po sebi pada tvrdnja, da je muzika izraz nečega apsolutnog«.

Vječno dakle pitanje idealizma i materijalizma, koje se u teoriji estetike suče još iz Platonovih i Aristotelovih vremena, a koje se u kasnije doba izrodilo čak i u neukusnu borbu između hegelovaca i herbartovaca, eto bitiše još i danas i u muzičkoj praksi. Po sebi se razumije, da su ova dva tako oprečna naziranja dovela do sasvim oprečnih tendenca i u samom psihičkom sadržaju muzike.

I doista, dok Mozart tvrdi, da čuvstva snažna ili blaga ne smiju nikad da postanu neprijatna, a muzika, i kad očituje najgroznija čuvstva, ne smije vrijeđati, šta više, mora uvijek ugađati, t. j. mora biti muzikom — eto gdje u novije doba jedan Russolo dovikuje: »Mi futuriste dugo smo ljubili i naslađivali se harmonijama velikih bivših stvaralaca. Beethoven i Wagner nam jamačno predugo sputavahu

i srce i živce. Ali danas smo toga siti i presiti, pa volimo idealno kombinovanu buku električnih tramvaja, huku motora što zvižde, škripanje kola i kočija, viku razdraženih masa, nego da slušamo, recimo Erotiku i Pastoralnu sinfoniju.

Stojimo dakle na raspuću između sasvim oprečnih dinamika: estetike forme i estetike sadržaja; stojimo pred oprekom, koja je urodila s jedne strane t. zv. »apsolutnom«, a s druge »programnom muzikom«, pa, jer i u mojoj dosadanjoj tvorbi, obzirom na obje ove skrajnosti, osjećam zasebno neko stanovište, neka mi bude dozvoljeno da te opreke ovdje nešto pobliže razglobim.

Kao što se nijedna pojava općenite kulture, koja po svojoj prirodi potpada zakonima evolucije nije odmah domogla svog posljednjeg cilja, tako isto je i muzička umjetnost morala dugo sebe izgrađivati, dok se je domogla svog sadanjeg izraza i oblika. Nakon prvog jedinstvenog amorfnog i, recimo, haotičnog iskonog praoblika, domogosmo se današnjih grana raznih umjetnosti. Cilj ovog razgranjavanja — po mnijenju Wagnera — sada nam je vrlo jasan. Trebalo je naime svakom ogranku pružiti mogućnost, da se što većma razvije, trebalo je ovladati i izgraditi tehniku, da bi se njom došlo do što jačeg i što dotjeranijeg sredstva izražaja. — I kad se ta tehnika kao zasebni faktor dovinula do svog najvišeg cilja i postala sama sebi svrhom, nastupila je faza dotjerivanja forme. Kad se i forma kao apsolutna pojava preživjela time, što je također postala sebi svrhom, nadođe razdoblje udubljivanja i izgrađivanja sadržaja. I tako je bivšoj praznoj tehnici i spoljašnjoj formi udahnut »raison d'être«. Umjetnost se prometnula u simbol, ona posta nositeljicom i predstavnicom Neprolaznog, Vječnog, Najvišeg Života, Ideje. »I zato se sada u svakom umjetničkom izrazu« — kako to tvrdi B. Croce »ideja rastapa kao komadić sladora u čaši vode, koji slador potom bitiše i djeluje u svakoj molekuli, ali samo u promijenjenom obliku«.

Sav ovaj sintetički osvrt na psihičnu evoluciju svih umjetnosti upućuje na tri općenite faze čovječje kulture: Epoha, u kojoj je umjetnost izgrađivala svoju formu — direktni je plod klasicizma; razdoblje, u kojemu je udubljivala i oživljavala sadržaj — čedo je romantičnih nastojanja — i konačno faza izmirenja ovih opreka direktni je plod neoromanticizma, izmirenje Ideje sa Životom.

Nek nas o tom uvjeri sasvim letimični osvrt na razvitak instrumentalnih formi. I ako su se zarodile u petnaestom stoljeću, ipak je neprijeporno, da se na vlastite noge osoviše istom kroz suite Iv. Seb. Bacha (1685.—1750.)

Kad se potom muzika s protestantskog sjevera preselila u katoličku Austriju, gdje je, osobito u Beču, već davno dominirao duh lake talijanske kazališne tvorbe, i kad je prevejani Beč prenio muzičko težište iz fanatične bogomolje i ateističkog kazališta u koncertnu dvoranu, eto druge faze u umjetnosti orkestrovanja. Bachova orkestralna jednobojnost, obogaćena je individualizovanjem pojedinih familija instrumenata. U cjelokupnom orkestralnom ansamblu domogla se samostalnosti skupina gudalačkih glazbala, a i drvena glazbala osoviše se na vlastite noge. Isto tako i skupina limenih glazbala očituje sve to veću tendencu da se domogne nekog izražaja i samostalnosti.

Po sebi se razumije, da je, kao što je crkva bivšoj sjevernjačkoj muzici utisnula žig dubine, a kazalište bivšoj južnjačkoj produkciji žig spoljašnjosti, i novorođeni faktor, koncertna dvorana, morao da utisne novoj muzici također nešto nova. Taj novi njen sadržaj jest intimnost, kao direktni plod ljubavi. Čini se međutim, da je u momentu tog ustaljivanja muzike u Beču cvala u glavnom samo konvencijonalna ljubav. Tako n. pr. Josip Haydn (1732.—1809.), o kojemu se priča da je brižno pazio na svoju spoljašnjost i koji je komponovao samo u potpunoj toaleti, nije proživio osobito sretan bračni život. Pošto mu se prva supruga povukla u samostan, odluči se za njenu sestru, ma da ni nju nije ljubio. Dakako, da uz to nije odbijao naklonosti i ostalih žena, premda je neprijeporno, da u ženi nije nikad nazreo neki viši ideal. — Isto se tako Mozart (1756.-1791.) premda je, kako to svjedoči njegova prepiska, svojoj družici odavao ljubav i poštovanje, već iz malenih nogu odviše kretao u salonima aristokracije i vladara, da poput Goethea, ne bi pustio da ga tetoše i druge štovateljice, već iz same nužde da bude obožavan. — Jedini je veliki Beethoven (1770.—1827.) ljubio u životu istinski jedamput, te je, nakon razočaranja i kasnije resignacije, razvio svoju ironiju i bol.

Sve ove intimne odlike ovih glavnih zastupnika apsolutne muzike odsijevaju i u samoj njihovoj tvorbi. Za Haydna, čovjeka, koji potječe iz porodice običnog kolara. s veoma ograničenom ili još bolje nikakvom općenitom kulturom, a protkana naivnom religijom i bezbrižnim humorom, uopće i ne postoje više ideje, ne postoje općeniti problemi

čovječjeg biti ili ne biti, ali postoji, naprotiv, muzika, i to samo kao igra tonova, i koja sama u sebi ima svoj raison.

Iako se Mozart rodio i razvio u čisto oprečnim prilikama, i ako se kretao uvijek u aristokratskim krugovima i putujući stekao neku općenitu kulturu, ipak ga je vedrina, prostodušnost i lakoća umjetničkog temperamenta dovela u glavnom do istih rezultata, do kojih je došao i sam Haydn. I u Mozartu je naime sve prirodno, bez truna usiljenosti, a lakoća koncepta pri najtežim kontrapunktičkim problemima potpuno je usporedna onoj samog Haydna, pored kojega ipak odskače nesamo većom nježnošću i elegancijom, nesamo elegičnošću, koja je vrlo bliza ženskosti, nego i još eteričnijim i neprolaznijim ljepotama.

Spontanost inspiracije, vedrina zamisli, ne prevelika dubina u obradbi, naivnost te potpuna bezbrižnost i neovisnost prema svim problemima materijalnog i duhovnog života zajedničke su odlike ovih dvaju svakako najvećih predstavnika one apsolutne muzike, koja je nalazila svoj cilj u samoj sebi, i koja po izričitom priznanju samoga Mozarta »ne smije vrijeđati, šta više, mora uvijek ugađati«.

I Beethoven je, osobito onaj prvog razdoblja, kročio u glavnom stazom apsolutne muzičke krasote. Ali Beethoven je nesamo svojom prirodom, nego i cjelokupnim svojim odgojem i tragikom svoga života, pače i duhom dobi, u kojoj se razvio, bio upućen baš na protivnu stazu: na pesimizam.

Tamni ovaj dio čovječjeg osjećaja, koji je u glavnom čedo nezadovoljstva pokrenutog francuskom revolucijom, zasjenjuje skoro sve Beethovenove epigone devetnaestog stoljeća, te skoro svima — osim donekle Mendelssohnu —daje izraz melankolije i nezadovoljstva. I zato je produkcija drugog i trećeg Beethovenova razdoblja, prama onoj njegovih netom spomenutih predšasnika, protkana nekim dubljim psihičnim sadržajem i subjektivnom meditacijom. uslijed koje je jednom zauvjek nestalo Haydn-Mozartove muzičke vedrine i apsolutnosti. Ali Beethoven bijaše duh odviše subjektivan, a da bi mogao da objektivno konkretizira pokretne pesimističke ideje, koje su se izvana nametale njegovoj duši. »Krasna njegova orkestralna djela« — kaže Riemann — »ne liče nego samo ono, što se zbilo u duši njegovoj, pa i sama Pastoralna Sinfonija nije nego općenita slika iz prirode, kojom ni u finalu, a niti u slikovitom scherzu, ne donaša drugo već samo subjektivne

osjećaje autorove u odnosu prema prirodi«. — Sve ovo sili nas da u Beethovenu naziremo genija, koji u pogledu razvoja muzičko-stvaralačkog duha s jedne strane — osobito prvim dijelom svoje produkcije — zatvara razdoblje bivše apsolutne muzike, dok s druge otvara nove vidike u t. zv. programnu muziku.

U pogledu same kompozicijske tehnike i Beethoven je nastavljač i usavršivač Haydn-Mozartovih tradicija. Uporedo sa spomenutim individualisanjem pojedinih orkestralnih skupina, pokročio je razvoj kompozicijske forme. Bivša Bachova suita, koja se razvila iz plesa, kroz koncertnu se dvoranu prometnula u sonatu, formu naime, kojom su doduše omogućeni i kontrasti, ali koja je istodobno i konvencijonalna i shematična, a stoga u glavnom i jednolična. Isto tako je i Bachova polifonija nadomještena novim jednim čimbenikom t. zv. tematskom obradbom, naime elementom, kojim se iz glavnih melodija izvijaju omanje epizode. Svoj ovoj klasičnoj kompozicijskoj tehnici lebdio je pred očima uvijek samo jedan ideal: ekonomija; samo jedna tendencija: od malo satvoriti mnogo. Uslijed ovoga doduše je garantovano jedinstvo umjetničkog koncepta, ali se ujedno zapalo u neku relativnu jednoličnost: temeljna ideja dakle i duh u pojedinim su se skladbama ponavljali, a radi toga se je ograničio princip kontrasta.

Iza Beethovena ispoljuje muzička kompozicija dva čisto oprečna smjera. S jedne strane pesimizam, s druge čisto oprečno radovanje životu. Jači i samonikliji talenti — kako to ističe Riemann — zaploviše strujom boli, dok se drugi, svakako manje samostalni, zadovoljavaju pukim podražavanjem klasika. I dok su u Beethovenu lirska raspoloženja isključivo odsjev srca, Schumannova tvorba očituje i ne mali odsjev čisto intelektualne meditacije. Nastupila je tako nova tendencija u muzičkoj tvorbi, tendencija što većeg, recimo, slikanja i objektivisanja boli.

Makar nastojanje da se muzikom oliči nesamo nutarnji već i čisto spoljašnji život, datira čak iz šesnaestog stoljeća, ipak je neosporno, da je u svih ovih, i u još mnogih drugih ovdje nenavedenih autora, bio sadržaj, program skladbe u glavnom označen samo njenim naslovom, koji je razjašnjavao općeniti poetički ugođaj odnosnoga djela. U formalnom pogledu ta su djela, uz neka mala i iznimna udaljenja, u glavnom kročila također stereotipnom stazom klasika. Svi ovi bivši muzičari — a među ove treba ubrojiti poznije romantičare Schuberta i Mendelssohna pisahu također

muziku apsolutnoga sadržaja. Stoga valja sav njihov rad smatrati samo pripravnom fazom čisto programne muzike, čija je prva faktična klica nikla u zemlji, u kojoj je Gluck za to prije dovoljno pripravio tlo.

Borba, koja se je u prvoj polovici devetnaestoga stoljeća zametnula u Francuskoj i koja je pod egidom novoromanticizma u literaturi proglasila dogmom neograničenu slobodu fantazije i forme, ubrzo se prenijela i u muzičku umjetnost. Nova sredstva orkestralnog kolorita i instrumentalnih efekata, koja je sredstva klasičnom orkestru priložio jedan od najvećih majstora romanticizma C. M. Weber (1786.—1826.), valja smatrati samo pripravom za kasniji novoromantički ideal orkestrovanja, naime to, da se u korist cjeline individuališe svako pojedino glazbalo. Pokretnu silu ove nove tvorbe ne sačinjava više apsolutna melodija t. zv. tema, već čista dramatska i više manje poetična ideja, koju dotični motiv od sada unapred samo zastupa. Tako dolazimo u tehnici kompozicije prvi put do predvodnih t. zv. »Leitmotiva«, a istodobno se ustalio i princip, da formu kompozicije valja izvesti iz samog događaja, koji se tom kompozicijom liči. Osnivač je ovih novih, prema bivšoj klasičnoj ukočenosti čisto revolucijonarnih principa, Francuz H. Berlioz (1803.—1869.), o kojemu se općenito veli, da je kao pjesnik bio prilično nepoetičan, kao glazbenik prilično neglazben, kao slikar odviše glazbenik, a kao operni skladatelj odviše pjesnik. On o sebi veli doslovce ovo: »Uopće je moj slog veoma smion, ali mi nije ni na kraj pameti da s njim utučem elemente muzike. Naprotiv kušam da im povećam broj i ojačam snagu. Osobitosti su moje muzike patetičnost, unutranja snaga, neobičnost i iznenađenje ... Slog ovaj proizlazi, uvijek iz sadržaja onoga, što hoću da iznesem, a ne obratno«. Dakako da je ovo stanovište već po sebi dovelo do zahtjeva da se proširi orkestralni aparat. I mi doista u njegovom vanrednom »Requiemu« čujemo među ostalim ništa manje od šesnaest timpana, šesnaest pozauna, šesnaest trubalja, dvanaest korna, deset činela, četiri tamtama, četiri ofikleide, dvije tube i t. d. I makar je svim ovim aparatom tako vladao, da ga općenito zovu časnim naslovom »orkestralnog virtuoza«, ipak je sigurno i to, da je u njegovim skladbama redovno fragmentarnim, nerijetko poremećeno ravnovjesje između čisto muzičke zamisli i samih sredstava, kojima su te zamisli izražene; poremećeno toliko, da se to osvećivalo ponajvećma na samoj apsolutnoj muzikalnoj strani njegove tvorbe. Shvatimo li međutim ovu skrajnost samo kao plod prirodne reak-

cije na relativnu bezizraznost i formalizam bivših klasika i romantika te kao plod borbe triju faktora, ideje poetične, ideje dramatične, i apsolutne glazbene forme, svakako valja priznati Berlioza kao jednu od najsamoniklijih i najrevolucionarnijih pojava muzičke literature. I kao takav on je neka vrsta spone među Beethovenom, Mendelssohnom i Schumannom s jedne strane, a Lisztom i Wagnerom s druge. Promotrimo li njegovu kreaciju sa stanovišta čisto programnog, uvidjećemo, da mu, iako je stekao zasluga obogativši sredstava izraza, ipak treba s Wagnerom primijetiti, da je nastojanje kako bi se ideja i forma drame pretočile u simfoniju, naprosto nemoguće prosto zato, što dramatik do svog izražaja dolazi posve drugim sredstvima.

Sasma su nove umjetničko-kulturne prilike nastale u Weimaru, koji se ne samo po svojoj muzičkoj tradiciji i romantičnoj prirodi, nego, što je još važnije, i kao jedan od glavnijih njemačkih muzičkih središta razvio da prave muzičke Meke, i ove su prilike bez sumnje uzrokom, da je sjeme, koje je za ideju programne muzike posijao Beethoven, a zalio ga netom pomenuti Berlioz, izraslo novim životom. A bilo je i prirodno, da je ostvarenje ovog problema tu preuzeo Fr. Liszt (1811.—1886.), koji je s jedne strane kao koncertista po svojoj prirodi sklon vanjskim efektima, dok je opet s druge svojim putovanjima po Evropi i svestranom općenitom kulturom u cijelosti proživio novoromantički duh svoje dobe. Samo je tako shvatljivo, da je taj autor često vrlo praznih klavirskih parafraza postao faktičnim ocem i utemeljiteljem novije programne kompozicije. Kao što je Wagner u pogledu opere jednom za uvijek stao na put nedramatskim i nepoetičkim sižejima, tako je isto Liszt svijesno postavio stanac kamen fuziji i jedinstvu muzike i poezije. »Ova težnja« — veli Brendel — »koja je u Beethovena samo zadnja posljedica njegovog cjelokupnog umjetničkog razvoja, Lisztu je polazna tačka. Misao poprima svoj oblik, i ideja nadjačava čisto muzički princip, — muzika, koja je prije bila izljevom apstraktnih pobuda duše, utiče se sada nesamo osjećaju, nego i samome umu, te se promeće u novi aktivitet«. Dok u Berliozovoj tvorbi još uvijek odskaču tragovi stare sinfonije, koja se maša muzičkog ličenja sižeja, koji su za muziku često nepodesni, u Liszta se program rastapa u sferama neke više poezije, kojom se samom muzičkom ličenju otvaraju nova vrela i bogata polja, i tako je bivša Beethovenova, recimo, sinfonija ugođaja, kao što i Berliozova dramska uvertira,

jednom za uvijek nadomještena Lisztovom »sinfonijskom pjesmom«, skladbama naime, koje su kompozicijski organično rapsodičnog sadržaja, a uz to uvijek u jednom stavku. Od trinaest takih sinfonijskih pjesama, kojima je udario čvrst temelj svoj kasnijoj programnoj muzici, nek mi je dozvoljeno ovdje citirati samo pjesnički sadržaj najpopularnije »Les Préludes«. Ovaj je sadržaj naime veliki orkestralni ličilac posudio u Lamartina, i taj se sadržaj, radi orijentacije slušalaca obično citira u programima koncerata, u kojima se ova skladba izvodi. Taj pjesnički sastav glasi: »Ta što je naš život drugo, nego niz predigra one nepoznate pjesme, čiju će svečanu notu zapjevati smrt? Ljubav je čarobna jezgra svakog života, ali sudbina traži, da svirepa oluja, spalivši svojim smrtonosnim zadahom njezine oltare, sruši već prvo blaženstvo sreće. Koja duša, tako teško ranjena, prebrodivši takvu buru, ne želi ublažiti bolne uspomene u tišini seoskog života? Sa svim tim čovjek ne će dugo da uživa taj spasonosni mir, koji ga je tek u početku blažio u naručju prirode, te čim »jekne glas bojne trublje«, kreće na svoje izloženo mjesto, ma kakvo ono bilo: rat ga zove u svoje redove, da u kreševu steče potpunu samosvijest, potpunu moć nad svojim silama«.

Mislim da je suvišno isticati, kako su pjesničke ideje ove vrste po svojoj prirodi svakako bliže muzici nego govoru. Lisztova muzička provedba očito dokazuje, da je i kroz čisto instrumentalne forme moguće ne samo u cjelini, nego i u detaljima utjeloviti dinamiku svih viših ideja Života. Time je i umjetnost zvukova polučila svoju posljednju metu, postala je izljevom i predstavnicom onog što je najviše i vječno — Ideje. Domogosmo se dakle i u muzici »objektivisanja Ideje«, radi kojeg se — po mnijenju Croceovu — čovjek od ideje samo zato udaljuje, da se stavi nada nju.

Što se tiče same kompozicijske tehnike, jasno je da stanovište programne muzike vodi do principa, da je u umjetnosti sve dozvoljeno, što je u skladu s idejom, koju treba karakterisati. I zato su smjelija melodijska i harmonijska sredstva, koja se u apsolutnoj muzici nedadu prosto ni misliti, u programnoj muzici ne samo dozvoljena, već upravo nužna i lijepa.

Iza ovoga letimičnog pregleda razvoja muzike od apsolutnog do programnog sadržaja, pregleda, u kojemu sam radi jasnoće hotimično mimoišao podrobno citiranje muzičke literature, po sebi nam se nameće pitanje o

pravu na opstanak ove umjetnosti, koja je spoj muzike s poezijom i koja, konačno nije drugo već Croceova »objektivisana Ideja«.

Nema sumnje, da prigovor, da se u programnoj muzici bez poznavanja teksta, ne bi nikako moglo ući u trag onom, što je autor tom muzikom htio da kaže, potječe svakako iz krivog shvaćanja programne muzike. Tko hoće da kroz programnu muziku gleda n. pr. pojedine predmete pa i scene iz realnog svijeta, taj traži što ni jednom programnom autoru nije bilo nikad u pameti. Pače i pojave, koje se razvijaju u vremenu, može muzika da samo djelomično podvuče. Ali zato — po izričitom priznanju samog Hanslicka — u pogledu čuvstva može muzika da veoma dobro oliči njihovu dinamiku; osim toga kroz Leitmotive jednostavnom asocijacijom omogućeno je tom muzikom i neko skoro očigledno predočivanje i najapstraktnijih ideja. A tko da poreče da se tom muzikom, skoro i nekom realističkom onomatopejom, ne mogu da oliče sve akustične pojave, kojima odjekuje carstvo prirode? Međutim u svakoj je zdravo zasnovanoj programnoj skladbi sav taj realizam sasma sporedan. Ne radi se tu o stvarima već samo o dinamici čuvstava i ideja, radi se naime o tom, što kroz muziku može da dođe svakako do mnogo idealnijeg i mnogo intenzivnijeg ostvarenja nego ma bilo kroz koju drugu umjetnost.

Protiv prigovora, da se programnom muzikom ruši muzička arhitektura stoji neosporna činjenica, da ljepota u umjetnosti, i ako se ne da zamisliti bez forme, ipak nije ničim vezana uz stanovite oblike. U ostalom povjest umjetnosti ponajbolje svjedoči, da je pojam forme i sadržaja u muzici relativan. — Kad se je ono u kapeli kneza Krazalkowicza izvađao prvi put kvartet C-dur onoga Mozarta, koji je nama prototip apsolutne muzike, zamjerio je knez mecena izvađačima netočnost u intonaciji, a kada se uvjerio, da je tako bilo pisano, naljutio se toliko, da je partituru naprosto razderao. — Sarti u svojoj kritici o istom kvartetu tvrdi, da je autor »najzakučastijima iznimkama proti pravilu stvorio jednu nepodnosivu muziku«. — Dosljedno ovomu možemo mirne savjesti konstatovati, da putevi, koji su stvorili forme apsolutne muzike, nisu jedini koji vode u Rim. Naprotiv, čuveni autor jedne priznate pouke o kompoziciji Marx — izričito veli, da »stvaranje novih oblika ne valja principijelno smatrati ni zaslugom ni porokom, već da to uvijek ovisi o tom, da li je dotična forma, stara ili nova, u skladu sa stanovitom umjetničkom idejom«. U ostalom je

tvrdnja, da u programnoj muzici nema forme naprosto nepravedna. Osnivači programnog smjera već davno se ograđiše protiv ovih primjedaba kategoričnim izjavama, da im nije do rušenja, već samo do nastavljanja, nadopunjivanja i proširivanja tradicija, što svojim djelima ponajbolje i praktički utvrdiše. A fakat je, da u svakoj programnoj skladbi postoji osim unutarnjeg sadržaja i neka čak i spoljašnja arhitektura, i to kao direktni plod pjesničke Ideje, koja je tu utjelovljena. Ali je uz to istina, da je svaka pojedina programna skladba i sa čisto muzikalnog gledišta neki poseban slučaj, koji valja također prosuđivati u sebi i za sebe, neovisno od ma bilo kojeg drugog slučaja. Po principu, da je u umjetnosti sve dozvoljeno, što je u skladu s odnosnom Idejom, nema sumnje da se programnom muzikom znatno proširuje polje kompozicijskoj tehnici, a time i samom muzičkom izražaju. A konačno ovim objektivisanjem Ideje — po mnijenju Crocea, čovjek se time, što se oslobađa Ideje uzdižući se nad nju, faktično oslobađa i samoga sebe. Ukratko dakle, programna je muzika jednostavan plod prirodnog razvoja umjetnosti. Da se taj razvoj ne da obustaviti, brisati teorijama obično konzervativnih akademičara, dokazom su brojna djela najpriznatijih savremenih muzičkih talenata, koja nesamo što opstoje, nego su si i pribavila časno mjesto u historiji umjetnosti.

Po sebi se razumije, kao što svaka novost, da su tako i novoromantična programna nastojanja morala da izazovu otpor. Polazeći sa stanovišta, da je u Beethovenu utjelovljen vrhunac formalnog muzičkog savršenstva, dakako da se je većina muzičara odmah pri nešto očitijem pomolu programne muzike morala upravo da zgraža nad Berliozovom i Lisztovom drskošću, kojom se ovi nijesu žacali s jedne strane da ruše već ustaljenu tradiciju, s druge pak da proglasuju u muzičkom tvorenju potpunu slobodu. I kad se je inteligentno i kulturno naprednije općinstvo kroz Wagnerova dramatska djela malo pomalo počelo da prilubljuje uz ova nova muzička nastojanja, eto godine 1856. konačno i uvaženog jednog profesora estetike, Hanslicka, gdje se poznatim svojim spisom »Vom Musikalisch-Schönen« obara na estetiku sadržaja poričući joj pravo i samog opstanka. Ova rasprava između pristaša apsolutnog i programnog smjera nije do danas ni teoretički ni praktički potpuno dokrajčena, i kao konačnu prirodnu posljedicu sve ove evolucije i borbe, evo nam u novije doba u

muzičkoj kompoziciji do tri nastojanja. Jedni naime pišu muziku bez ikojeg određenog programa, te svoju tvorbu zaodijevaju ponajvećma Haydn - Mozartovim, kao što i Beethovenovim ruhom iz prvog njegovog razdoblja. Drugi, naprotiv, kroče sasma Berlioz - Lisztovom stazom. Od onda do danas možemo da skoro u svakom muzički naprednijem narodu uočimo ukrštavanje ovih protivnih ideja. U ovom je pogledu nadasve zanimiva paralela između Brahmsa i Liszta, Brucknera i Wagnera, Smetane i Dvoržaka te Čajkovskoga i Skrjabina.

Treći, s jedne strane nadovezuju na Beethovena iz drugog i trećeg razdoblja, ali se pritom ne žacaju da tradicijonalnu formu popune i nekim izvjesnim sadržajem. U ovom se dakle slučaju ide za harmonijskim spojem ovih dviju opreka, uslijed čega u izboru samog programa dolaze u obzir zahtjevi apsolutne muzičke forme. Ukratko dakle radi se u muzičkom »predočivanju« programa. Sa ovog gledišta vrijedno je ovdje napomenuti Straussovu u formi varijacije izrađena sinfonijsko-programnu kompoziciju »Don Quihote«.

Pri karakterisanju svih ovih oprečnih i posredujućih tendenca u novijoj muzičkoj literaturi, veoma zgodno primjećuje Riemann, da, čim samostalniji je razvoj pojedinog autora, tim očitija je i njegova sklonost k pesimizmu; naprotiv, gdje se s nekom čežnjom, da se poluči nešto čisto neostvarivo krije radost nad životom, tu je originalnost autorova veoma sumnjiva, a utjecaj klasika očit.

U muzičkoj literaturi Južnih Slavena prvi, koji se je ogledao u programnoj muzičkoj kompoziciji bio je sam utemeljitelj našeg umjetničko-nacijonalnog muzičkog smjera, neumrli Vatr. Lisinski i to u Bellona uvertiri, izvedenoj prvi put u Zagrebu god. 1851. Po izvještaju u sedmom broju Vijenca od 1877. skladbom ovom riše se tabor naših vojnika u borbi s neprijateljem, pri čemu dašto da naši konačno pobjeđuju. Od onda pa sve do danas, u koliko mi je poznato, mislim da je i ovo zrno, koje je on posijao ostalo zatrpano i bez nasljednika. Nema sumnje da uzrok ovom valja tražiti samo u žalosnoj ali istinitoj činjenici, da sve do nedavno nijesmo imali samostalne filharmonije, koja bi i tu vrstu muzike sistematski kultivirala.

Vjerojatno je, da bi naša mitologija i pučka poezija, mogle da namaknu i čisto samoniklih motiva, kojima bi i u pogledu programne muzike općenitoj tvorbi mogli da priložimo svoj tipični nacijonalni kamečak.

GLAZBA SPRAM SLIKARSTVA I KIPARSTVA.

(Konferenca izrečena u Splitu prigodom »Prve dalmatinske umjetničke izložbe«).

> Oj Vestalke, na oltaru čistom tom stolujte — slava umjetnosti a narodu dika i okrepa. Tek mi nigda ne smetnite s uma umjetnosti što podaje vrijednost. U naravi vječitomu vrelu i vam mladost izvire vječita. Vjeru svoju tražite u istini, a po obim služite domovini«.
>
> *Dr. Stjepan Miletić:*
> »Slava umjetnosti«.

Sabrano proučavanje razvoja lijepih umjetnosti uvjerava, da je slikarstvo i kiparstvo skoro uvijek i svagdje kročilo uporedo. Povijest i svakidanje iskustvo jasno upućuje, da je napredak i nazadak jedne ove vještine uvijek uplivisao na unapređenje ili na zadocnjenje druge; svjedoči nam, kako je tehnički napredak jedne uvijek pospješavao tehniku druge; upućuje nas također, kako su estetski ideali obim ovim vještinam skoro uvijek bili zajednički, dà, rek bih jedni te isti.

Ništa prirodnije od toga.

I doista, promotrimo li malo iz bližeg te uronimo li nešto dublje u suštinu slikarske i kiparske umjetnosti uvidjet ćemo, kako te dvije posestrime, i uza sve raznolikosti koje ih dijele, kriju u sebi mnoge čisto zajedničke elemente. Činjenica, da skoro svi viđeniji estetičari u probranijim slikama naziru nešto, što ih potsjeća na neka kiparska počela; a opet da u svakom kiparskom remek-djelu vide neke elemente iz slikarskog područja, zar dovoljno ne svjedoči, da se između ovih dviju vještina uopće i ne mogu da opredijele neke

posve jasno određene granice? »A nije li — kliče Pilo — s nekog gledišta čisto slikarska vještina skulptura jednog Meuniera, Bartholomea, Bistolfia i Quadrellia? A koliko kiparskih elemenata ne zapažaš u Michelnangelovim slikama?« I pitam: zar u povijesti razvoja lijepih umijenja ne susrećeš sijaset imena priznatih velikana, koji podjedno bijahu isto tako remek-kipari ko što i remek-slikari? Zar ta imena ne uvjeravaju, kako su kiparski i slikarski elementi u osobama velikih talenata, što no je riječ, ko nokat i meso usko srasli u neku nerazdruživu, da, čisto organsku cjelinu?

Nije tako uporedo drugim vještinama kročilo nježno umijenje zvukova. Prolistamo li povijest umjetnosti obzirom na razvoj muzike spram kiparstva i slikarstva uvjerit ćemo se, da su ove vještine skoro uvijek i svagdje stupale odjelito i ne uporedo.

I slikarstvo i kiparstvo se ćak kod drevnih Helena domoglo onog stepena savršenstva, koje još i danas nakon toliko vijekova budi zavist; a povijest ovih dviju umjetnosti do šesnaestog i sedamnaestog stoljeća može da se ponese svojim najodličnijim predstavnicima.

Po priznanju skoro sviju najviđenijih povjesničara i estetičara, muzika je najmlađe čedo u kolu svojih posestrima. Makar nam svete knjige i uznose Jubala kao onog, koji je čak četiri hiljade godina prvo narođenja Hristova obreo tu umjetnost; makar se njen razvoj kao zlatna nit suče kroz povijest svih kulturnih istočnih naroda: ipak je neprijeporno, da sve, što se za razvoj ove umjetnosti poradilo do četrnaestog stoljeća, za savremenog glazbenika umjetnički nema nego samo historičko-arheološki interes. I upravo zato na pitanje, do koje epohe mora da sađe glazbenik — umjetnik, koji želi da upozna prošla remek-djela, a da time udubi i proširi svoje glazbeno obzorje, Riemann kao najdalju granicu postavlja upravo četrnaesto stoljeće.

Ali nije dosta da se umjetnost zvukova zadnja pomolila u kolu ostalih umjetnosti, već se i kroz ovo kratko vrijeme opstanka uvijek razvijala neodvisno od svih drugih umijenja. Ovo jamačno i jest jedini razlog, s kojeg se još nijedan povjesničar nije pokušao, da prikaže muziku u uporednom razvoju s ostalim vještinama.

Nameče se jamačno zanimivo pitanje: koji su razlozi, radi kojih je glazba u svom razvoju toliko zadocnjavala za razvojem ostalih vještina, i zašto je uvijek kročila tako odijelito? Mislit će tkogod, da je to puki slučaj, na koji uopće nije vrijedno ni

osvrnuti se; ipak tko je priuba misaon morat će priznati, da i toj pojavi mora da postoji neki intimniji povod. — »Ako je preporod glazbe — tvrdi Untersteiner — nastupio nakon preporoda ostalih umijenja i ako se Palestrina rodi iza što Dante, Petrarka i Rafael umriješe, povod je tomu ne u običajnom pukom slučaju, već samoj p r i r o d i pojedinih umjetnosti«.

I upravo današnjom konferencom naumih pozabaviti se pitanjem zašto je glazba u svom razvoju toliko zadocnjavala za slikarstvom i kiparstvom. U tu ćemo se svrhu zadržati ponajprije kod ispitivanja samog bistva slikarske i kiparske vještine; potom ćemo učinit isto za muziku; zatim ćemo istraživat sličnosti i oprečnosti između slikarstva i kiparstva s jedne, a muzike s druge strane; iza ovog poređenja, pokušat ćemo da primjenjujuć zakon evolucije, riješimo postavljeno pitanje. Zadržat ćemo se nakon toga malo i kod estetike Rikarda Wagnera, koji pod lozinkom »humane umjetnosti« zagovara jedinstveni spoj sviju vještina, dakle i onih, o kojima raspravljamo.

Nema sumnje da je svatko u stanju, da odmah na prvi pogled posve tačno razabere sliku od kipa. Ele, jasno je, da između slikarstva i kiparstva postoje neke spoljašne razlike, na koje nas upućuju i sama osjetila. Iskustvo nam naime kaže, da se slika proteže linearno, a kip volumetrično. Slikarske se dakle tvorbe protežu u fizičkim protegama dužine i širine; kiparske osim dužinom i širinom odskaču i debljinom.

Rečenim brojem protega kiparstvo se podudara s arhitekturom i s mimikom; slikarstvo u ovom pogledu srodno je mnogobrojnim grafičkim vještinama kano litografiji, kaligrafiji, urezivanju na staklu i sl.

Stvarni nedostatak treće protege — debljine, — slikarstvo veoma zgodno nadoknađuje primjenjivanjem zakona perspektive, uslijed česa umjetnički savršena slika, makar i iluzivno djeluje utiskom reljeva.

Što se tiče materijalnih sredstava produkcije, slika može da brojem i napetošću šara odgovara podpuno svom modelu iz prirode; slikar može da šare, kojima odskače stanoviti model, donekle i modificira; pače, može da stanoviti predmet prikaže i kroz samu jednu šaru. Slikarstvo dakle je, da tako kažem, jedno ili višešarno.

Poredajmo sada međusobno ove dvije vještine i doći ćemo do zaključka: kiparska se tvorba proteže v o l u m e t r i č n o, slikarska l i n e a r n o, dotično, prva je r e a l n i j a od druge,

a druga je iluzivnija od prve; slikarstvo pored kiparstva odskače mogućnošću prikazivanja š a r a.

I usprkos svih ovih razdaleči obje se ove vještine odlikuju i nekim zajedničkim biljezima, koji jasno svjedoče da im je zarodak zajednički i jednak.

Potaknuti nekom čisto prirodnom pobudom i slikar i kipar se jednakom požudom utiču — modelima. »Poezija, pitura, i skulptura, — tvrdi Hanslick — u prirodi nalaze nepresušan vrutak materijala. Ljepota prirode podražava umjetnikov polet. — Pretečno djelovanje je majke naravi očito u svim crtačkim vještinama. Slikar i kipar ne bi bili u stanju da prikažu cvijet, ni stablo kad cvijeća i stabala ne bi bilo, kipar pako i ne može da isteše kip, ako mu nije podrobno poznata anatomija čovječjega tijela. Pače u strogom smislu slikarske i kiparske tvorevine uopće i ne mogu da su apsolutno izmišljene. Jedna fantastična slika kojeg predjela nije li valjda složena od pećina, stabala voda i naslaga oblaka, koje dnevno opažamo?« Stara je ovo činjenica, koju je veoma bistro uočio čak i drevni Aristotel, u čijem duhu Seneca zgodno reče: »Omnis ars imitatio est naturae«.

Ipak, sama priroda nije dovoljna, da slici i kipu poda ono nešto, što svaki estetičar ište od najneznatnije umjetničke tvorbe. Ded, pogledajmo časkom ma i najuspjeliju fotografiju! Fali joj energija, život, fali joj uopće ono, što može dostojno da nadoknadi samo najintimnije čustvovanje umjetnika stvaraoca. On naime prirodu preobrazuje spram sopstvenog temperamenta. Kod pravog umjetničkog slikarskog i kiparskog stvaranja nakon prirode bitno utječe i umjetnik kao zasebna individualnost, dakle, kako to reče Bakon Verulamski »homo additus naturae«.

Pogoditi pravu žicu između prirode kao fizičke pojave i umjetnika kao stvaraoca, spojiti ova dva elementa i prikazati ih kroz harmoničku cjelinu, bez sumnje prva je tajna umjetničkom stvaranju i kod kiparstva i kod slikarstva. Rekoh i ponavljam, da taj spoj mora da je harmoničan, jer nadjača li priroda umjetnika, eto nijeme fotografije, nadjača li umjetnik prirodu, eto umjetničke razuzdanosti.

D a j e i d e j a, z a m i s a o svakako onaj momenat, koji u prvom redu odlučuje o umjetničkoj vrijednosti slike ili kipa, činjenica je, s kojom su potpuno na čistu svi viđeniji estetičari. Makar su ove umjetnosti u zamisli poletne, u oblicima, kojim te zamisli prikazuju, one su k o n-

k r e t n e. To jest i razlog rad kojeg premda svaki motrilac kipa ili slike nije uvijek u stanju da uroni u ideju, ipak svak, tko ima zdrava osjetila, može da odmah odredi, da li slika prikazuje seoce ili grad, more ili kopno.

Iz ovoga slijedi da je kiparstvo i slikarstvo ne samo konkretno nego i f o r m a l n o, a dosljedno tomu d e s k r i p t i v n o i r e p r e z e n t a t i v n o.

Makar su dakle ove dvije vještine u suštini protkane najidealnijom poezijom, u oblicima, one su u logičnom smislu o b j e k t i v n e stoga i s u g e s t i v n e.

Svaka slika ili kip kao apsolutno nuždan preduvjet predpostavlja neki p r o s t o r. Djelovanje kiparstva i slikarstva očituje se dakle u prostoru, i upravo zato su one i s t a t i č n e, dotično nisu uvjetovane uz reprodukciju.

»Što je muzika« zapitat će poslije ovoga mnogi slušalac. Valjda i nema zamršenijeg pitanja od ovog. Spomenut ću samo to, kako povjest estetike ne ističe niti dva priznata imena, koja bi se slagala oko tog pojma. Mattheson, Bellini, Wagner, Kant, Galli, Schopenhauer, Hanslick, a da ne nižem sijaset drugih, izrekoše o bivstvu muzike čisto individualne i protivurječne sudove.

A ima li muzika užih spona sa prirodom?

»Običaj, — piše Galli — da se zarodak muzičkim ljepotama traži u planetima i da se zodiakalni znakovi poređuju glazbenim tonovima, suče se kao zlatna nit kroz svu povjest drevnih Kaldejaca, Egipćana, Fenićana, Grka i Rimljana pa sve do poslije srednjeg vijeka. Valja samo čitati, s kojim uvjerenjem Zarlino i Rodio tumače postanak ljepotâ glazbe na temelju astronomije.«

Premda su noviji estetičari sasma odustali od ovako jamačno nategnutog tumačenja, ipak ćete još i danas ne rijetko naići na glazbene laike, koji misle da je muzika odsjev harmonije prirode. Ovakvom je shvaćanju uvjerljivim razlaganjem stao na put pomenuti Hanslick. On tvrdi, da svi akustični fenomeni prirode, n. pr. žubor potočića, pjev ptica, šum vjetra i t. d. u opće i nisu u odnošaju s muzičkim umijenjem.

Muzici u prirodi ne dostaje modela; skladatelj nema što da iz prirode preobrazuje; komponirati znači stvarati.

Kako dakle muzika nema modela u prirodi, ona nije ni vezana uz logički određene misli, ne može da označi ni vrijeme, ni mjesto; nije kadra da opiše ni najsitniji događaj; nedostatna je, da istakne i najneznatniji povod; u jednu riječ,

ona počinje tu, gdje logici ko da krila padaju; ili, kako to zgodno reče Schopenhauer, ona je u logičnom »potpuno neizreciva«.

Umjetnost zvukova je dakle, apstraktnija i od same poezije, jer, makar nas posredstvom raznolikih figura vodi do carstva sanja, valja pamtiti, da su i te sanje misaonu čovjeku uvijek bar donekle logički pojmive. I upravo zato citirani Galli tvrdi, da je muzika najidealniji stepen metafizike. Ovo je razlog, s kojeg je ona od vajkada bila predmetom nadahnuća najviđenijih pjesnika; ovo je jamačno povod, s kojeg joj božanstveni pjesnik i u samom raju određuje začasno mjesto. Tu naime:

»Diverse voci fanno dolci note«.

Pogledajmo sada časkom pa i najsavršeniju kompoziciju. Premda je neprijeporno da je komopozitor kod stvaranja osjetio jamačno najeteričnije užitke, ipak, svi oni konvencijonalni znakovi, sve ono more nota, za običajnog muzičkog laika još ništa ne znače. Čući ta nota i nijema i mrtva, te čeka da ju opet jedan drugi glazbenik vještak zadahne životom. Muzika, dakle, podjedno uklapa dvije vještine: p r o d u k t i v n u i r e p r o d u k t i v n u. S ovog gledišta ona se podudara s dramatskom poezijom, koja također nakon produkcije traži reprodukciju.

S razloga dakle, da se djelovanje muzičke umjetnosti manifestira u vremenu, ona je podjedno i apsolutno d i n a m i č n a. Ali u ovom nije bezlična i nesređena kao običajni čovječji govor. Glazba se sa modernog gledišta uopće ne može ni da zamisli bez simetrije i r i t m a. U ovom pogledu muzika se podudara s rimovanom poezijom, a donekle i s arhitekturom.

Makar glazbena h a r m o n i j a u današnjem smislu i nije bila poznata drevnim narodima, za nas je harmonija onaj elemenat bez kojeg uopće ne bi mogli tu umjetnost zapravo ni da zamislimo.

Saberimo sada o muzici nanizane misli zaključit ćemo, da je glazba sa fizičnog gledišta sinkronistički spoj elemenata melodije, ritma, dinamike i harmonije. S estetskog gledišta ona je apsolutno kreativna, dinamična, te podjedno produktivna i reproduktivna.

Iz dosadanjeg razlaganja proizlazi, da između slikarske i kiparske vještine s jedne i muzike s druge strane puče, skoro nepremostan jaz.

Bitna je razlika između ovih umjetnosti bez sumnje u tome, što kiparske i slikarske tvorbe odskaču u p r o s t o r u dok se djelovanje muzike očituje u v r e m e n u. I upravo zato, kao što se predstave sluha suprostavljaju predstavama vida, kret mirovanju, tako isto veoma zgodno možemo da umjetnostima protega suprotstavimo umijenje zvukova.

Vidjeli smo, da i slikar i kipar traže svoje modele u realnom svijetu; no vidjeli smo i to, da je glazba umjetnost, koja nema posla s prirodom. Zato i velimo, da je slikarstvo i kiparstvo i m i t a t i v n o, dočim glazba je apsolutno k r e a t i v n a.

Rekosmo, da ma koliko bile poletne ideje, koje slikar i kipar kroz svoje tvorevine predočuje, ipak, da su te ideje bar donekle logički pojmive; ali vidjesmo i to, da su ideje muzike sa stanovišta sušte logike neshvatljive. Zato i velimo, da je slikarstvo i kiparstvo logički k o n k r e t n o, muzika je, naprotiv, logički a p s t r a k t n a.

Ukratko dakle, slikarstvo i kiparstvo je prostorno, statično, imitativno, formalno i logički konkretno, dok je muzika naprotiv vremenska, dinamička, kreativna, harmonička i metafizička. I tako dolazimo do zaključka, da je umjetnost protega daleko realnija od umjetnosti zvukova.

Krivo bi sudio, tko bi na temelju svih obilježja ovih ponio muziku nad slikarstvom i kiparstvom; nelogično bi zaključivao, tko bi rad apstraktne muzike htio da poništi pituru i skulpture, jer su materijalne. Svako je naime ovo umijenje, kao zasebna estetska pojava za odgoj čovječanstva jednako znamenito; svaka ova umjetnost može da se ponese specifičnim obilježjem; konačno, svaka pojedina umjetnost nije ništa drugo nego neka posebna forma samo j e d n o g Ideala koji čvrstom sponom drži na okupu sva umijenja. Zato, makar su muzika i poezija najapstraktnije vještine u kolu svojih posestrima, s estetskog i čisto socijalnog gledišta nijesu ni zeru znamenitije ni sporednije od slikarstva, kiparstva i arhitekture.

Postoji u nauci o prirodi zakon jedan, koji bez sumnje ravna čitavom vasionom. Po tom što put utvrđenom zakonu, u razvoju prirode nema skokova; sve se tekom vijekova usavršava i razvija postepeno i neopazice po jasno određenim načelima. Uslijed ove evolucije sva priroda nije drugo nego velik i neprekidan lanac usko skopčanih povoda i posljedica. Zadnja takva posljedica — čovjek je.

A da taj neprijeporni zakon evolucije vrijedi ne samo za fizičkog nego i za psihičkog čovjeka, činjenica je, koja se skoro po sebi razumije, a koju su psiholozi nebrojeno puta dovoljno utvrdili.

Nameće se sada važno pitanje: da li je i čovječje čuvstvovanje podvrgnuto tom zakonu, pa, u pozitivnom slučaju, kako je razvoj čuvstava doveo čovjeka do savremenih forma umjetnosti, i zašto se forma muzike, koli u filogenezi, toli u ontogenezi uvijek pomalja kao posljednja?

Da nam odgovor na ovo pitanje bude što jasniji, nužno je da ponajprije uronimo malo u psihologiju čuvstava.

Neprijeporno je, da svi pojavi prirode ne mogu jednako da utječu na razvoj fizičkog čovjeka. Oni utjecaji prirode, koji na čovječji organizam djeluju povoljno, uzbuđuju u čovjeku u g o d n i psiho-fizički osjet; naprotiv, nepovoljni utjecaji rađaju neugodnim osjetima. Između ugodnih i neugodnih osjeta sigurno je, da je čovjek od pamtivijeka trajno težio i odabirao samo ugodne; sigurno je, da je nekako instinktivno rađe odabirao one osjete, koji bolje ugađahu njegovu nagonu za uzdržavanje vrste i induvidua. Iz trajnog prilagođivanja onim utjecajima prirode, koji prijahu razvoju osobe i vrste, neopazice porodi se u čovjeku neka n a v i k a, koja se u nj postepeno ustali i zaobli u formi ugodnog čuvstva. Jasno je dakle, da je ona duševna pojava što čuvstvom nazivljemo u svom zarodku u veoma tijesnoj vezi s nagonom za uzdržavanje vrste.

U daljnjem razvoju prohtjede se čovjeku posegnuti o one v a n j s k e oblike, koji su kadri da ga podraže na ugodna čuvstvovanja. Prvi takvi vanjski oblici bez sumnje bijahu nakiti. Da je nakit jamačno prvi oblik, koji je kadar da podraži na ugodno čuvstvo činjenica je, na koju nas najbolje upućuje i sama nauka o prirodi. Nakitu se naime podaju i mnoge životinje i biline u času njihova križanja.

Čim više se je čovjek razvijao, tim većma se oplemenjivalo i njegovo čuvstvovanje. A to znači, da onaj običajni nakit, za kojim instinktivno teži i primitivan čovjek i životinje i biline, nije više dostajao da u kulturnu čovjeku uzbudi ona nježnija čuvstva, koja su nastupila poznijom evolucijom. I upravo zato prohtjede mu se malo po malo posizavati za sve to savršenije vanjske oblike, prohtjede mu se naime stvoriti nove oblike, koji se dižu daleko nad primitivnim nakitom. I tako postepeno i neopaženo dođosmo do one vanjske forme koju nazivljemo umjetnost. A da umjetnost zbilja nije drugo nego odsjev evolucije čovječjeg čuvstvovanja, utvrdio je iz-

među ostalih i autoritet Spencerova soja time, što je nepobitno dokazao, da od instinktivnog nagona za nakitom do najviše forme umjetnosti postoji neprekidan kontinuitet.

I ovako dođosmo do spoznaje, da su i umjetnosti usko skopčane uz animalne čovječje potrebe, da je upravo evolucija čuvstava dovela čovjeka do toga da stvori umjetnost, da u njoj potraži utočište svojim nasladama.

Ipak gle, koji jaz puče između prostog nakita zuluškog divljaka i jednog kipa, jedne slike, opere, drame. Razdaleč je tolika, da nam se na prvi pogled dodir između ovih skrajnosti čini skoro i nemogućim. Nama se sada naime čini, da je umjetnost uopće neodvisna od fizičkih čovječjih potreba. To i jest povod, s kojeg mnogi socijolozi i filozofi tvrde da ljepota nije spojena uz interes. Ovo je činjenica s kojom su potpuno na čistu i viđeniji estetičari. Veliki slavenski mislilac, neumrli Tolstoj, u svom paradoksnom djelu: »Što je umjetnost«, nakon što u trećem poglavlju niže preko pedeset definicija ljepote različitih najviđenijih estetičara, pita: »Što da zaključimo iz svih definicija tog pojma?« Zatim sam odgovara, da ljepota između ostalog sastoji u nekoj nasladi, što osjećamo u sebi neodvisno od čuvstva koristi, privrede.

I nema sumnje, da ovo, recimo, altruističko obilježje ljepote jamačno i jest ono, što umjetnostima dava onu znamenitost, radi kojih ih je Schiller proglasio najmoćnijim sredstvom odgoja čovječanstva.

Ali makar je umjetnost najidealnija manifestacija čovječje psihe, ipak, gle samo koliko raznolikosti i u samoj toj idealnosti. Sijaset najraznovrsnijih forma tu se čvrsto kupe oko zajedničkog ideala. U tom kolu, a da i ne nabrajam sporedne vještine, susrećeš arhitekturu, koja svojom veličinom i dostojanstvom nekako čisto osupljuje; vidiš zatim skulpturu, umjetnost života; pituru, umijenje snova; poeziju, pojavu, koja uvađa u čitavo more najzamamnijih i najeteričnijih zagonetaka; muziku, koju mišlju uopće ni pojmiti ne možeš, a koja naprečac vodi do carstva Nirvane.

A već davno pitamo: čemu je baš muzika morala da u tom kolu nastupi poslijednja?

Nakon ovih predpostavaka, odgovor nam se na ovo pitanje nekako skoro po sebi nameće. Zakon evolucije, koji vlada razvojem čitave prirode i svakog pojedinog individua, bez sumnje mora da postoji i kod razvoja umjetnosti kao zasebne psihičke pojave.

I kao što apstraktni pojmovi u razvoju društva i pojedinaca nastupaju tek u poznijim fazama njihove evolucije, tako

je i apstraktna umjetnost prirodno morala da nastupi iza konkretnih.

Eto dakle razloga s kojeg je muzika zadnja pohrlila u kolo svojih posestrima.

Iz ovog razlaganja proističe, da makar su sve umjetnosti između sebe usko spojene čvrstom i zajedničkom sponom ljepote, ipak, da između kiparstva, slikarstva, graditeljstva, poezije i muzike, puče jamačno tolika razdaleč a često i tolika oprečnost, da nam se na prvi pogled čini, da svaka pojedina umjetnost bitiše za se, kao neka čisto zasebna i apsolutna pojava potpuno neovisna od drugih. Čini nam se, te je svakoj umjetnosti i unapred suđeno kročiti svojom jasno određenom stazom, a ova, ko da se nigdje ne unakrštava sa stazama drugih posestrima. Ipak povijest estetike može da se ponese imenom velikana, koji je došao do toga da zamisli i poradi oko fuzije sviju ovih umijenja. To je R i k a r d W a g n e r, genij, koji je umjetnost uputio novom stazom s koje puču novi širi vidici. Mislim, da ne će biti na odmet, iznesem li ovom prigodom kako on zamišlja i opravdava taj svoj ideal.

Posebni razvoj pojedine umjetnosti — umuje on — prolazna je pojava a svrha joj je dati prilike, da se pojedini ogranci domognu savršenstva. Ali nema sumnje — veli, — da će se ideal jedinstvene umjetnosti ili prije ili kasnije morati ostvariti, ko što se to već jednom donekle zbilo kod drevnih Helena.

»Činilo mi se — izričito piše — da pojedina umijenja njegovana napose, ma koliko veliki geniji razviše snagu njihova izražaja, ipak ne mogahu, da nadoknade onu bogodanu umjetnost, koja bi bila posljedica njihova spoja. Poduprt autoritetom najodličnijih kritičara umjetnosti, kao na primjer Lessingovim o granicama između slikarstva i poezije, mišljah da mi je pošlo za rukom utvrditi, da svaka pojedina umjetnost teži za širenjem svoje potence, i da ih ova težnja dovađa do onih skrajnih granica, koje ako nadiđu, upadaju u neshvatljivost, fantastičnost i smiješnost. I sada mi se pričini, da svaka pojedina umjetnost iz ove granice teži za tim, da pruži ruku pomirnicu ostalim umjetnostima i da se upravo u ovom spoju može jasno da očituje snaga svake pojedine umjetnosti«.

Čovjek je čudna mješavina duše i tijela, razuma, htjenja i osjećaja. Ali u čovjeku nijedna se moć ne očituje zasebno, i prema tomu, sigurno je, da čovjeka zapravo može da zadovolji i umiri samo ona umjetnost, koja u nerazdruživoj cjelini

uklapa sve forme, kojima pojedini ogranci umjetnosti djeluju na razna osjetila. I kao što znanosti pripomažu jedna drugoj, da se uspostavi istina, isto tako treba da se razni ogranci umjetnosti zamjenično pripomognu, a da se uspostavi ljepota. Treba dakle da ublažimo borbu između umjetnosti, borbu, koja se je pomolila uslijed časovitog njihovog zasebnog razvoja, valja da poravnamo toli oštro odsječene međe; mora da ih sjedinimo u neku čisto harmoničku cjelinu, gdje će se svaki ogranak polag nužde isticati sad jače, sad opet slabije, čas pako samo pripomagati posestrimama svojim. To jedinstvo. moguće je samo u operi. Tu naime valja usko spojiti slikarstvo, kiparstvo, graditeljstvo, poeziju, mimiku i muziku, i samo u tom spoju naći onaj ideal jedinstvene umjetnosti, za kojim čovječja duša davno žeđa.

Dosadanja se opera, pa i ona samog Wagnera nije zapravo domogla ideala, koji bi posvema mogao da udovolji idealu jedinstvene umjetnosti, o kojem je on sanjao, jer, premda su kod sadanje opere u istinu fuzirane sve umjetnosti, ipak je neprijeporno, da ta muzika još uvijek nadjačava i istiskava ostale. Hoće li pak ikada doći do toga, da se u ma kojoj bilo formi stope sve umjetnosti u jednu nerazdruživu organsku cjelinu na način, da u toj jedinstvenoj umjetnosti svaki ogranak dosadanjih vještina priloži svoje najprobranije plodove i da ljepota jednog ogranka ne potamni ljepotu drugoga, to je za nas još uvijek vrlo neizvjesno pitanje, na koje će dostojno moći da odgovori samo docna budućnost.

»Ai posteri l' ardua sentenza«. (Manzoni).

Neodvisno od iluzorne sreće, kojom nas umjetnost makar i časovito omamljuje, neprijeporno je, da je umjetnost, uslijed svog sugestivnog djelovanja jaki faktor čovječje uljudbe. Najviđeniji pedagozi i socijolozi naziru u njoj onu silu, koja čovječanstvo čvrstom rukom drži i čuva od skrajnjeg materijalizma i proze, kojoj je fizički čovjek po prirodi sklon. Isto tako priznatiji estetičari, između kojih ističem samo Hommea, Kanta, Manzonia i Schillera, skoro jednoglasno tvrde, da tko se priučio istinskom lučenju lijepa od ružna, da se time podjedno pripravio istinskom lučenju dobra i zla. Jasno je dakle da je estetski odgoj najboljom pripravom etičnom. Ele, »umjetnost je — kako to zgodno tvrdi Schiller — znameniti odgojni čimbenik čovječanstva«.

I upravo zato, širiti umjetnost, pospješivati njeno razumjevanje kod širih slojeva, čin je, koji je svake hvale vrijedan, jer time se uz kult ljepote širi podjedno i uljudba.

Neka toj plemenitoj svrsi doprinese svoj dostojni kamečak i ova naša sadanja umjetnička izložba.

RIJEČ O IZVEDBI.

Poput dramatske umjetnosti i glazba uklapa produktivni i reproduktivni momenat. Stvaranje, kompozicija, produktivna je strana umjetnosti; izvedba naprotiv, reproduktivna je. Makar je naš notalni sistem prilično dotjeran, ipak je neosporno, da je on nedostatan, da sasma vjerno pobilježi sve umjetničke osjećaje, koji autora obuzimlju u času komponovanja. Kompozitor mora naime, da svoje umjetničke zamisli zapiše »onako po prilici«. — A tada je do izvađača, da te »po prilici« orisane ideje zaodjene i oživi pravim zadahom života. On svojom izvedbom treba da ostvari ne ono, što je tu zapisano, nego ono, što je autor zamislio. Strogo, mehanički dresirana izvedba još nije umjetnost, isto kao što nije umjetnost ni mehaničko recitovanje. Mekanizam, virtuozizam, muzici je samo sredstvo. Umjetnost, bilo u produkciji, bilo u reprodukciji, pretpostavlja neku estetsku ideju.

Lučimo tri vrste izvedbi: o b j e k t i v n u, s u b j e k t i v n u i k o m p r o m i s n u. Izvađa li se naime stanovita kompozicija prema intencijama autora, dotično prama glazbeno-estetskim nazorima one epohe u kojoj je pisana, tada je izvedba objektivna. Subjektivna je naprotiv ona izvedba, kroz koju izvađač stanovitu kompoziciju sasma podređuje svom zasebnom umjetničkom temperamentu. Tu dakle kompozicija pa i autor služe izvađaču ne kao svrha, već kao puko sredstvo. Uslijed ovakove izvedbe nerijetko se događa, da prvotna zamisao autorova posve potamni pored drugotnih ideja izvađača. Ali najobičnije se dešava, da ovakovom izvedbom ista kompozicija kroz razne izvađače poprima sasma različno umjetničko obličje; pa kao što uslijed toga mnoge dobre kompozicije proziremo kroz lošu izvedbu, isto tako može i loša skladba poprimiti prijatnu fizionomiju kroz čisto umjetničku izvedbu. — Reprodukcija kroz koju izvađač stavlja u potpun sklad autorove ideje sa svojim vlastitima jest kompromisna.

Nema sumnje, da je vrlo teško izraziti se o apsolutnoj umjetničkoj vrijednosti rečenih triju vrsta izvedbe. Zapitate li mnijenje ob ovom kompozitora, dobit ćete odgovor u prilog objektivnoj izvedbi; virtuoz naprotiv, uvijek misli, da i on ima pravo na stvaranje, stoga je on za subjektivnu izvedbu. Kao u svemu, tako i u ovom istina stoji i uvijek će stati na zlatnom srednjem putu, dakle u kompromisnoj izvedbi.

Kako iz predležećeg proističe, umjetnička izvedba svake pa i najneznatnije kompozicije treba da odskače nekim stilom. Taj stil ponajprije treba da uzme u obzir epohu, u kojoj je kompozicija nikla, jer je historički utvrđena činjenica, da su razna vremena imala razne ideale umjetnosti. U svakom razdoblju vremena nužno je potom kod izvedbe uzeti u obzir i osebine onoga naroda iz kojeg je tvorba nikla, jer je isto tako utvrđeno, da osebine pojedinog naroda najvjernije odskaču u njegovim umjetninama. Pa ni to nije dosta. Kod izvađanja kompozicija stanovitog naroda nužno je uzeti u obzir i temperamente pojedinih kompozitora, a kod nekih treba lučiti radnje pisane u raznim periodama njihove umjetničke evolucije. Konačno i u tim periodama valja pomno paziti na autorove intencije svake pojedine kompozicije, te ju predavati i prema časovitom autorovom raspoloženju. Ovoliko što se tiče objektivne izvedbe.

Subjektivna izvedba ne stavlja svih ovih zahtjeva. Njoj je do toga, da izvađač izlije interpretacijom osobine svog umjetničkog temperamenta, a do potrebe i samog časovitog duševnog raspoloženja.

Kompromisna izvedba najteža je, jer stavlja na izvađača zahtjev, da kritički stopi sve glavne momente, na koje valja paziti i kod objektivne i kod subjektivne izvedbe.

Promotrimo li glazbenu reprodukciju s ovakovog stanovišta uvidjet ćemo, da je taj ogranak umjetnosti ne samo potrebit nego i vrlo važan, a bogme i vrlo težak. Stoga trebalo bi, da svi oni, koji se makar i iz dokonice posvećuju raznim glazbalima upamte, da je mehanizam vrlo koristan i potrebit, ali da je u glazbi virtuozizam tek puko sredstvo, a da je glavno kroz izvedbu iznova intuirati pa stvarati ono, što je htio da stvori autor u času komponovanja, a što nije mogao da prelije na taj uvijek hladan papir.

KOMPOZICIJSKI PROBLEM U MOZARTOVOJ „ČAROBNOJ FRULI".

Prvi problem, koji se umjetniku instinktivno nameće pri izrađivanju bilo koje iole umjetnički zasnovane tvorbe, jest j e d i n s t v o. Ovaj estetski pojam, koji jednako zasijeca u sadržaj kao i u formu djela, bio je, jest i uvijek će biti conditio sine qua non svake istinski zasnovane umjetničke tvorevine, bez obzira na njen opseg i stil. Povijest muzike nas uči, da su različiti narodi u različito doba problem jedinstva postizavali različitim sredstvima i metodama. U čisto instrumentalnoj muzici može se uglavnom ustvrditi, da je pojam jedinstva skladbe od vajkada bio u vrlo uskoj vezi s pojmom forme kao apsolutne arhitektonske pojave.

Pred sasma drugim problemom stoji autor u času muzičkog komponovanja bilo po kojem tekstu. Tu se naime najprije nameće nužda, da što vjernije slijedi i interpretira pjesnički sadržaj toga teksta. Muzička forma dakle u ovom slučaju nesamo da mora polaziti iz suštine toga teksta, nego se upravo s njime mora i pokrivati. Sve to dovodi nas do specifično m u z i č k o g naziranja literature.

Ne stoji dakle, da je svaka radnja, koja je literarno apsolutno dotjerana, time jednako podesna i za muzičko komponovanje. A to drugim riječima znači, da, kao što je na literarnom izvrsnom tekstu moguće satkati vrlo lošu muziku, da se isto tako za vrlo loše riječi može napisati i vrlo dobra muzika. Po sebi se razumije, da se u tom drugom slučaju zahtijeva od kompozitora mnogo više.

Polazeći s tog stajališta Mozartova je »Čarobna frula« zanimljiva i poučna kao malo koja druga opera. Kako je poznato, historija je tog libreta nadasve komplicirana. Sama okosnica potječe iz fantastične i naivne priče »Lulu ili Zauberflöte«, te je uzeta iz Wielandove zbirke »Djinistan«. Prva dramatska preradba plod je suradnje pjevača-glumca Lud. Gisecka i ravnatelja kazališta Schikanedera. Pa kad je

to djelo u Leopoldstadteatru pretekla opera »Kasper der Fagotist«, koja je bila satkana po istoj Wielandovoj priči, odlučio se je Schikaneder na ponovnu preradbu svoje teme.

U prvoj preradbi originalni Karosanski princ premetnuo se u Japanskog Princa, dok je vila Periferina postala Kraljica vila, kojoj otme kćerku Taminu čarobnjak Sarastro. Umetnut je samo Papageno kao tip bezbrižnog čovjeka prirode. U drugoj preradbi dobra kraljica vila obratila se u zlu kraljicu noći. Zločesti čarobnjak Sarastro postao je vladar idealne svećeničke države, koji otimlje Taminu iz plemenitih pobuda, da je spasi iz ruku zločeste majke i preda kreposnu mladiću. Zbog ove dvostruke preradbe, u naivnoj i fantastičnoj se Wielandovoj priči malo pomalo ustalio čisti etički i simbolički momenat, koji uklapa temu vječne borbe između dobra i zla, u kojoj, dašto dobro nadjačava. To suradivanje različitih autora u višestrukoj preradbi kao i ono silovito prenatrpavanje najoprečnijih, naivnih i fantastičkih, etičkih i simboličkih momenata moralo je da ostavi svoje tragove nesamo u sadržaju, nego i u samoj formi libreta. I doista, libreto je »Čarobne frule« kao drama djelo nesamo nejedinstveno, nego je k tomu i očiti konglomerat elemenata, koji se s jedne strane natežu o prvenstvo, a s druge opet međusobno odbijaju.

Dakako, da ta centrifugalnost, koju zapažamo u libretu, nije mogla ostati bez utjecaja i na samu Mozartovu muziku. I uistinu je očito, da je po muzici ta odbojnost samo ojačala. Jer tu uz stranice strogo klasične forme i vedrine (ouvertura) zapažaš sasma spoljašnju i praznu koloraturu (scena kraljice noći) u čisto jeftinom staroromanskom smislu. Isto tako uz momente, koji svojom lakoćom sasma podsjećaju na pređašnju talijansku operu buffu (duet Papagena i Papagene), imaš tu dijelova, u kojima orkestar samostalno, dă, čisto sinfonijski kroči uz najozbiljniji samostalan pjev (scena iskušavanja). A i uz stavke potpuno arijoznog sadržaja, u smislu bivše napuljske škole (a tih primjera je napretek), ima tu recitativ Tamina i svećenika, koji jasno pretječe Wagnerove ideje o muzičkoj drami. Stojimo dakle pred opernom tvorbom, koja u sebi, bez ikoje sjene eklekticizma, uklapa i sintetizira historijski razvoj ponajmanje od napuljske škole pa do Wagnera. Sve to neosporno je prirodna posljedica raznovrsnih i međusobno odbojnih dramatskih elemenata, koje smo vidjeli u libretu. — Ipak je za skladatelja nadasve važno, da i uza svu razrožnost ovih muzičkih elemenata u dotjeranoj

izvedbi djelo ipak ostavlja utisak — umjetnički kompaktne cjeline.

Zanimljivo je pače, da tu cjelovitost ne narušavaju ni pojedine uokvirene omanje muzičke scene.

Stojimo dakle pred čudnim protivurječjem između onoga, što bi imalo slijediti iz sadržaja i strukture samog libreta, i onoga, što je muzikom ipak postignuto. Kojim sredstvima i na koji način je Mozartu uza sve te poteškoće pošlo za rukom satvoriti djelo, koje djeluje kao jaka kompaktna cjelina, pitanje je, koje izmiče kategoričnom odgovoru. Jasno je naime da, kao što je sam Mozart čisto instinktivno nejedinstven libreto pretočio u jedinstven muzički dojam, da isto tako i slušalac mora to jedinstvo spontano proćutjeti, jer tu analiza ne pomaže. Zar time nije ponovno utvrđeno, da pravo stvaranje ide u carstvo nerazrešivih tajna?

RIJEČ O ROSSINIU I NJEGOVOM „BRIJAČU".

Ne treba ni isticati, da je aristokratski ambijenat, u kojem su se u Firenci u početku XVII. stoljeća davale prve operne predstave, a koji ambijenat je Marco de Gagliano zgodno karakterisao kao »spettacolo veramente da principi«, djelovao i na sam sadržaj ove muzike, pa da je ona baš zbog toga i zadojena spekulativnošću i hladnoćom. Čovjek, koji je prvi doprinio, da je kroz opernu tvorbu prozborilo čovječje srce, bio je Claudio Monteverdi iz Cremone, a mjesto, u kojem je ta demokratska ideja naišla na najplodnije tlo za svoje razvijanje bila je Venecija, gdje je odmah po zarotku opere u Sancassiano sazdano kazalište, koje je bilo pristupačno i najširim pučkim slojevima. Daleko je od mene pomisao, da ovdje nanižem bezbroj autora i djela, što su u to doba obogatili talijansku muzičku literaturu. Istaknut ću samo, da su se ove aristokratske i demokratske muzičke ideje međusobno borile i provlačile nesamo Venecijom, nego i Bolognom, Milanom, Luccom, Parmom, dok napokon u Rimu ne nadjača zlo shvaćeni, dä, čisto spoljašnji katolicizam. »U Rimu se, — kako to ističe Bonaventura — alegorija sjedinila s historijom, a mitologija se primijenila tragediji. Nova se umjetnost ušuljala čak i u isusovačke manastire apoštolskih palača. Jedan papa, Giulio Rospigliosi, kasniji Klement IX., nesamo da piše opere, nego pjeva i sonete znamenitijim pjevačicama; kardinali pravé librete, postaju upravljačima scena, pa čak i krojačima, a samostanci se ne žacaju prestavljati i pjevati . . .«

Razumije se samo po sebi, da je ovaj spoljašnji duh, kojim je disao vječni grad, ostavio jake tragove i na muzičkom sadržaju njegove opere. I doista muzika je ta živjela i cvala također u znaku spoljašnjeg efekta; ukratko: skladatelja je nadvladao pjevač. Ostatke ovog smjera i borbe između rečenog muzičkog aristokratizma i demokratizma probra konač-

no napuljska škola, koja kulminira u Alessandru Scarlattiu. Čini se, da je tamošnja publika bila već dobrano izmorena prikazivanjem grčkih heroja. Ispoljila se dakle reakcija, u kojoj nadjača humor kao najčišći odsjev talijanske rasne vedrine. I tako napuljskoj školi s jedne strane s pravom spočitavamo krivnju radi nazatka opere serie, s druge rado priznajemo zaslugu zbog unapređenja komične opere. Nastala je konačno ona muzička forma, u kojoj je sva kasnija talijanska rasa sama sebe najiskrenije ispoljila, rodila se opera buffa. Od bezbroj djela ove vrste, koja su u svoje doba bila poplavila cjelokupni evropski operni repertoar, ističem Pergolesinu »La serva padrona«, Cimarosin »Il matrimonio segreto« i Paesiellin »Il barbiere di Siviglia«.

Nakon ove i ovakve priprave i evolucije, u malenom gradiću Romagne u Pesaru, pomoli se 1792. Gioacchino Rossini, čija neka djela još i danas vladaju nesamo najširim pučkim slojevima, nego koja nakon stotinjak godina moraju interesovati i same muzičare. Rodio se od putujućega glazbenika i putujuće pjevačice, pa, kako mu je zbog toga kazalište bilo dom, nije čudo, da je već i majčinim mlijekom usisao sve one prednosti, kojim će kasnije odskočiti brojna njegova djela. U dvanestoj godini života već je u Bologni u »Liceo filarmonico« kao revan učenik pjevačkog odjeljenja. Tri godine potom vidimo ga u istom Liceu u odjeljenju za kontrapunkt, koji je brzo svršio, tako, da je nakon kratkog naukovanja proglašen zrelim za samostalno operno tvorenje.

I doista se je već 1810. prvi put predstavio u Veneciji s djelom »La cambiale di matrimonio«. Slijedile su potom druge četiri opere, a po velikom uspjehu daljih dviju, »Tancredi« i L' Italiana in Algeri«, bi općenito priznat prvim i najvećim majstorom svoje dobi u svome narodu. Od godine 1815. do 1823. bio je na službu impresarija Barbaja. Iz toga razdoblja imamo djela »Il barbiere di Siviglia«, »Otello«, »Cenerontolla«, »La gazza ladra«, »Armida«, »Semiramida« i t. d.

G. 1823. posjetio je London, zatim se odmah nastani u Parizu, gdje je punih trinaest godina bio direktorom »Théâtra italien-a«, zatim generalnim muzičkim intendantom i generalnim inspektorom pijeva. U tom razmaku uz mnoga druga djela podari i »Le siège de Corinte« i »Guillaume Tell«. Tu se u tridesetsedmoj godini života, pošto je dotada sapleo punih tridesetdevet opernih djela, nenadano raziđe s kazališnom tvorbom, a da ju potom nikad više ne prihvati. U ostalih četrdeset godina živovanja ostavio nam samo »Stabat Mater« i »Missu solemnis«, nekoliko dramatskih kantata i ne-

što omanjih opusa za klavir. G. 1836. preselio se u Milan, gdje je boležljiv i prilično daleko od svijeta živio nešto tamo a nešto u svom ljetnikovcu u Bologni. Pred političkom burom, koja je 1848. zahvatila i Italiju, sklonio se u Firencu. Potom se 1853. opet navratio u omiljeli mu Pariz, gdje je umro 13. novembra 1868.

Kao svaki stvaralac, tako je i Rossini produkt različitih čimbenika. Stupio je na poprište nakon pobjede ideja jednakosti, slobode i bratstva, koje je objavila velika revolucija. Pa kao što svaka stvar ima svoje lice i naličje, tako se i svako muzičko razdoblje od vajkada isticalo svojom svijetlom i tamnom stranom. Umjetnik, koji je ovo razdoblje proćutio s dublje, recimo pesimističke strane, bio je veliki reformator Gluck, naprotiv onaj, koji je to isto vrijeme shvatio lagodnije, ali i površnije, bio je upravo Rossini. Dakako da je ovakav Rossini imao i svoje predhodnike, između kojih treba istaknuti Paesiella, Cimarosu, Valentina, Paera, Generalia i potalijančenog Nijemca Mavera. Svi ovi i još mnogi drugi talijanski operni skladatelji pridonijeli su, te je ondašnja talijanska operna tvorba poprimila zasebnu muzičku fizionomiju, kojoj je istinsko, a stoga i dramatsko ličenje situacija bilo sasma sporedno, a glavno zavodljivi »bel canto«, krasan pijev. Sve ove prilike ponajbolje odskaču iz jedne pogodbe, koju je Rossini uglavio s vlasnikom Teatra della torre Argentina, grofom Sforzom Cesariniem. Taj je ugovor vezao Rossinia, da će »svaki tekst, koji mu se poda, bio stari ili nov, uglazbiti u što kraćem roku, a svakako do unapred utanačenog termina; zatim, da će sve promjene, koje zažele pjevači, bezuvjetno provesti, — i konačno da će, ako ne izvrši jedan od ovih zahtjeva, platiti znatnu ugovorenu kaznu«.

Po sebi se razumije, da su uz navedene čimbenike na njegovu tvorbu ponajvećma utjecale njegove lične odlike. Po svojim prirodnim sklonostima bio je veseo, lukav i nepromišljen. Nerijetko je pisao prvi čin, a da nije ni znao, što će mu donijeti slijedeći razvoj radnje. A kad se je radnja davala katkada je i on bio između onih, koji su po drevnom talijanskom kazališnom pravu — djelo fućkali. Istaknuti je k tomu, da je kao malo koji drugi odabranik Muze bio obdaren fenomenalnom lakoćom melodičnog stvaranja. Samo tako se tumači, da je u četrnaest dana stvorio »Barbiera«, u četiri sedmice »Semiramidu«, a u šest mjeseci »Vilima Tella«. »L'Italianu in Algeri« pisao je izjutra u krevetu, a pritom mu je fantazija tako služila, da je listove, koji su mu slučajno padali na tlo, radije pisao sasma s nova, nego da dangubi di-

žući ih. Uvažit treba i to, da mu se uvijek sreća smijala, da je uvijek bio obasut častima i zadovoljstvima, tako, da uopće i uz najbolju volju nije smagao vremena, da svoju individualnost bar nešto produbi.

Sve ovo djelovalo je na nj tako, da spada u red onih sretnika, koji se nijesu dugo trudili oko nalaženja i izgrađivanja svojega umjetničkog ja. I tako, netom je dokrajčio nauke, odmah u prvim radnjama satka svoju kompozicijsku maniru, koja sav svoj uspjeh mora da zahvali samo zavodljivoj melodici, bogatoj koloraturi i raznolikoj ritmici. Dakako da je većinu tako u silnoj žurbi ispisanih djela samo vrijeme bacilo u zasluženu zaborav. Od svega tog rada, koji je jednom oduševljavao najšire krugove, danas je sačuvan trag samo ponajboljim i najkarakterističnijim djelima, a to su dva čisto nabožnog, a dva čisto dramatskog sadržaja. I dok »Missa solemnis« svjedoči, da se je ovog zadatka latio s ozbiljnošću, koja nije pristajala njegovoj individualnosti, »Stabat Mater« je samo klasičan primjer nazadovanja nabožne muzike. Djelo je čedo svoje dobi, a stoji na skrajnjoj granici one crkvene muzike, koja je potpala utjecaju lošijih strana napuljske škole. Posljedica toga je logički nesklad između teksta i muzike. Opus, koji u sebi sadržaje sve prednosti Rossinijeva dramatskog talenta, te koji sačinjava jednu od kulminacijonih točaka francuske t. zv. velike opere, a kojim je ušutkao prigovore kritičara protiv njegovih pređašnjih djela, jest »Guillaume Tell«. Nije sada momenat, da se ovdje upuštamo u nešto podrobnije razlaganje ovog opusa, koji je od glasovite s i n f o n i j e do z a v j e r e, od b a r c a r o l l e do čemerne T e l l o v e p o p i j e v k e, od tirolese do čarobnog t e r z e t t a, samo niz stranica, kojima je pretekao pozniju lirsku operu. Istaknut ću samo to, da, shvatimo li svu ovu Rossinijevu tvorbu kao odsjev želje za odmaranjem i razbibrigom nakon velike francuske revolucije, bit će nam shvatljiva njegova neduboka ali zato nadasve iskrena, spontana i poletna melodika, koja bitiše u sebi i za sebe neovisno od sadržaja samog teksta, s kojim se nerijetko idejno čisto kosi. Ipak nam cijela njegova tvorba, i uza svu spoljašnost i formalnost, jasno svjedoči o veoma razvijenom smislu nesamo za lijep zvuk i plastičnu formu, nego i o upravo majstorskom baratanju čovječjeg grla i svih instrumenata.

I za razvoj pjevačke tehnike ima velikih i neospornih zasluga. Kako je naime on sam bio dotjeran pjevač, umio je da u svojim kompozicijama barata čovječjim grlom tako, da se i momenti najvećih tehničkih poteškoća ističu zamjernom

lakoćom izvedbe. Ukratko dakle, umio je pisati tako, da je podjedno udovoljavao i zahtjevima ondašnje umjetnosti, i želji pjevača za uspjehom, i ukusu najšire ondašnje kazališne publike. Dakako, da je pri tom nerijetko zalazio prilično daleko u trillerima i prelazima tako, da je čovječje grlo često postajalo pravim koncertnim glazbalom, što međutim vrijedi i za sve ostale majstore onoga razdoblja. Ipak je Otellom, Vilimom Tellom i još nekim scenama u ostalim sporednim djelima bjelodano dokazao, da je spoj talijanskog melodičnog poleta s dubinom i dramatskom snagom moguć.

Drugo njegovo neumrlo dramatsko djelo, koje stoji zajedno s Tellom iznad svake diskusije o bivstvu kazališne muzike, a osobito komične opere, te koje je u svojoj cjelini instinktivni produkt velikog i samoniklog stvaralačkog duha, jest »Il barbiere di Siviglia«, jedina komična opera, koja se po mnijenju Riemanna može da takmi s Mozartovom »Figarovom svadbom«.

Kao drama »Le Barbier de Seville« je prvi dio Beaumarchaisove Figarove duologije, koja se g. 1775. davala u Parizu kao politička satira na francusko društvo, unatoč zabrani Ljudevita XVI. Uspjeh je ove satire bio takav, da je g. 1776. potakao Paesiella na komponovanje prvog, a deset godina kasnije Mozarta na izrađivanje drugog dijela, poznatog pod naslovom »Le nozze di Figaro«. Slijedili su po tom Benda, Elsberger, Schulz, Isouard, Paer, Persecchini i Morlacchi, koji se svaki ogledao bilo u jednom, bilo u drugom dijelu duologije. Dakako da su Rossini i Mozart sve svoje takmace sunovratili u zaborav.

Direktni povod Rossinijevu komponovanju Barbiera valja tražiti u želji za rehabilitacijom nakon neuspjeha, što ga je g. 1815. imao u Rimu s operom »Torvaldo i Dorisca«. K tomu ga je baš tada silio na rad poznati ugovor s grofom Sforzom Cesarinijem. Međutim je izbor teksta bio nadasve težak, jer je papinska cenzura savjesno plijenila svaki tekst, koji je i najmanje aludirao na ondašnje političke prilike. Da izbjegne ovim poteškoćama direktor opere predloži policiji poznati tekst Paesiellovog »Barbiera«. I, makar je predlog bio odmah prihvaćen, čini se, da se Rossini nećkao latiti tog posla, jer kao da mu se nije dalo stupiti u rivalitet s priznatim djelom starog i uvaženog maestra. Ali zato je Paesiello, netom je dočuo za Rossinijevu želju, pisao upravi rečene policije: »S pravim sam veseljem doznao za izbor teksta Rossinijeve nove opere. Uopće i ne dvojim, da će veliki genij mladog mi takmaca dati staroj temi novi život i polet . . .« Osoko-

ljen ovom privolom, složi se s vrlo osrednjim rimskim pjesnikom Sterbinijem, koji je Beaumarchaisov sujet obložio novim, makar i lošim stihovima, a koji je uz to uveo neke zborove i još neke sporedne formalne promjene. Pa kad se približavao termin, u kojem je skladba po ugovoru morala biti gotova, zatvori se s pjesnikom, pjevačima i četom prepisivača u stan glavnog pjevača Zambonia. I tako je u četrnaest dana djelo bilo komponovano, prepisano, izvježbano i izvedeno... Dakako, da u toj žurbi svaka stranica nije mogla biti s nova satkana. U toj žurbi doskočila mu je poznata lakomišljenost. Umetnuo je naime i ovdje mnogo toga iz pređašnjih svojih djela i to nešto doslovno, a nešto u djelomičnoj preradbi. Iz opere »Elisabetta regina d'Inghilterra«, koja se davala s uspjehom 1815. u Milanu, a za koju je mislio, da se ne će održati, uzeo je mnogo točaka, između kojih najprije ouverturu, (a u tu je operu bila opet metnuta iz prvašnje Aureliane). Arija Rosine »Una voce poco fa...« koja je u »Seviljskom brijaču« postala neumrla, počinje sasma kao cavattina Elisabette iz istoimene opere. Isto vrijedi i za duet Rosine i barbiera. Serenata grofa: »gledaj već jutarnje rumenilo« umetnuta je iz opere »Cirus u Babiloniji«, a ovdje je opet bila prije uvedena iz Aureliane. Druga arija Bartola vlasništvo je Pietra Romania. I svršetak terzetta u drugom činu »tiho, tiho« jednostavno je posudio iz Haydnovih »Godišnjih doba«. Dakako da nam se ovaj način kompozicijskog posuđivanja i presađivanja danas čini malo prejeftinim. Međutim, u doba nestašice idejne karakterizacije teksta, kad je muzika jednog autora bila kao jaje jajetu slična stilu drugoga, takvo je presađivanje i posuđivanje bilo logično moguće, a da time nije ni najmanje stradalo stilsko jedinstvo odnosnog djela.

Prva izvedba bila je dne 2. veljače 1816. u Rimu. Prijatelji Paesiellovi pretpostavljajući, da se radi o takmenju, kušahu da ometu uspjeh izrabljujući Rossinijeve slabe strane. Najprije je zavladalo grdno razočaranje zbog već prije poznatih mnogih melodija. Ovo se ponavljanje smatralo siromaštvom invencije. I tako je ponajprije isfućkana ouvertura, a s njom i autor, koji je djelo sam dirigirao. Španjolska serenata, kojom je opera počinjala, a za koju je Rossini mislio, da će doživjeti velik uspjeh, jer ju je pjevao Garcia, doživjela je isti »uspjeh« čemu dakako da je mnogo pridonijelo i to, što je pri tome rečenom pjevaču pukla žica na kitari, kojom je pratio svoj pjev... Da nesreća bude potpuna, slučaj je htio, da je pjevač Vitarelli, koji je pjevao Basilia, odmah kod prvog

nastupa tako nespretno pao i tako se ranio, da je s maramom na licu morao pjevati ariju klevete... Kasnije je prošla pozornicom i jedna mačka, i tako je prvi čin svršio sred općeg smijeha, fućkanja i buke. Rossini je na sve ove izazove odgovarao u međučinu poznatom duhovitošću. Slegao je ramena i opetovano sam sebi — pljeskao! Ali je na toliku drskost dobio dostojan odgovor u drugom činu, što se izvodio sred opće galame, koja je svu izvedbu nadglušila. I tako je »Barbiere« — sjajno propao. Međutim se impresario, koji je iz iskustva vrlo dobro poznavao hirovitost publike, nije dao zastrašiti od ovog spoljašnjeg neuspjeha, već se je odmah s Rossinijem latio posla, nešto da skrati, nešto da promijeni, a nešto da doda. Drugu izvedbu dirigirao je drugi jedan dirigent, a Rossini kod kuće čekao. I gle čuda! Po svršenoj ovoj izvedbi saletiše ga u stanu svi glavni pjevači, da mu čestitaju radi — silnoga uspjeha. Kasnije je djelo svagdje naišlo na najljepši odziv, osim kod prve izvedbe u Parizu.

Želimo li nešto pobliže ući u muziku »Seviljskog brijača«, nužno je ponajprije da uđemo u duh samog sujeta. Valja istaknuti ponajprije, da je Sterbini iz Beaumarchaisovog originala izostavio sve političke aluzije, zbog čega je u drami još većma odskočilo ono vječno i općenito čovječansko: osvajanje ženskog srca. Osim toga je i uza sve slabe verze pridržana ipak neka spoljašnja dramatska forma. Glavno lice Figaro, tipičan je satirik i nezloban nemirnjak. On drži scenu uvijek budnom. Naprotiv se don Basilio ističe sposobnošću pretvaranja i kukavičluka. Nježni jedan posmijeh života prožima svu ovu komediju. To je Rosina, koja pjeva i veliča ljubav, a ismjehava starost i iznemoglost. Jasno je, da don Bartolo mora da podlegne mladenaštvu grofa Almavive. Ukratko: stara tema u novoj formi, koja razne ljubavnike dovodi veoma često u vrlo smiješnu situaciju. O dubini misli dakako ni govora, uglavnom bezbrižna šala.

Ne treba ni isticati, da je ovakav sujet baš na dlaku odgovarao općenitom psihičnom raspoloženju ondašnje dobi, osobito Talijana, a pogotovo, da se je u svemu podudarao s Rossinijevim osobnim dispozicijama. Nije stoga čudo, što mu se tu dala prigoda, da u tom sujetu sama sebe ispolji u potpunoj iskrenosti, dakle u dobrim i lošim svojstvima. To i jest razlog kongenijalnosti između teksta i muzičke interpretacije, koja se ističe spontanošću, lakoćom, nedubinom i nekim dobroćudnim humorom.

Nedostatak muzičkog karakterisanja i diferenciranja za svako pojedino lice same drame, veoma je spretno nadomje-

šten muzičkom karakterizacijom općenitog ugođaja cijelog djela. Nije to umjetnost detalja, već samo krupnih, pače najkrupnijih crta. Barbiera dakle valja shvatiti kao djelo, koje je poteklo iz čistog optimizma, i koje je prema tomu karakteristično nesamo po Rossinijevu umjetničku individualnost, nego u kojem ponajbolje izbija i duh cijele epohe, osobito talijanske, u kojoj je nastalo.

U spoljašnjoj formi opažamo omanje zatvorene muzičke scene, od kojih je svaka za sebe samostalna cjelina, tako, da nam se zbog toga čitavo djelo prikazuje kao nastavljanje omanjih dijelova. Opaža se k tomu i skoro stereotipno alternovanje secco-recitativnih, s muzički prokomponovanim scenama. Ipak, i uza svu ovu raskomadanost djelo ostavlja utisak umjetnički dovoljno zaobljene cjeline. Ova cjelina postignuta je genijalno, uvijek pridržanim jedinstvenim muzičkim stilom, u koliko se ovaj odnosi na melodička, harmonička i instrumentalna sredstva.

Saberemo li sve, što smo dosad nanizali o Rossiniju uopće, a o njegovu »Seviljskom brijaču« napose, uvidjet ćemo, da je on kulminacijona pojava u razvoju one kompozicijske manire, kojoj je ideal t. zv. bel canto, a forma opera buffa. Uklapa sve prednosti svojih predšasnika, zatvara jednu epohu, a ne otvara novih vidika. Svi su se kasniji njegovi epigoni (Bellini, Donizzetti, Ricci i t. d., te naš Splićanin Bajamonti), približili samo iz daleka svom uzoru. A veliko je pitanje, nije li Verdi, koji je u svojim prvim radnjama također bar donekle potpao Rossinijevu utjecaju, došao valjda nešto prekasno. Pa makar nam se Rossinijeva kompozicijska manira zbog prirodne evolucije umjetnosti zvukova danas čini zastarjelom, valja uvažiti, da je n. pr. »Tancredi« za svoje doba bilo djelo čisto revolucijonarno. »Svijet je onda bio čisto presenećen smjelošću toga mladića, koji je pobjedonosno napred kročio, i koji je, činilo se, s tolikom snagom instinktivno shvaćao i interpretirao potrebe, želje i ukus historijskog momenta«. (Bern. Bernardi). Dakako da je ovo djelovanje, koje je bilo odsjev specifično talijanskih rasnih odlika, moralo naići ne samo na nerazumijevanje i antagonizam, nego pače i na otpor onih njemačkih skladatelja, koji su i u tehnici i u pogledu same suštine muzike od vajkada provodili skroz oprečne principe. To i jest razlog, zbog kojeg Spohr uz mnoga omalovažavanja, nema za nj drugih priznanja osim da je neki talenat. Weber se pače boji, da bi Rossinijeva muzika mogla zlo utjecati na razvoj njemačke muzičke umjetnosti!

Možda je između njemačkih skladatelja Rossinija ponajbolje shvatio sam Wagner. On prispodablja Rossinijevu muziku umjetnom cvijeću s oživljavajućim zamamnim mirisom. Odnos Rossinijev prema općenitoj historiji muzike, čini se, da je ponajbolje on sam shvatio, kad je jednom Wagneru ustvrdio, da se ne smatra muzičkim herojem, ali da mu nije svejedno, što ga se podcjenjuje kao reakcijonarca, protivnoga ozbiljnim nastojanjima.

Zaključujem ovo razlaganje s uvjerenjem, da će Rossini sa svojim »Barbiere« i nadalje još dosta dugo bitisati, i to sve dotle, dok publika u tom libretu i u toj muzici bude nalazila hranu svom sopstvenom instinktu optimizma.

WAGNER I WAGNERIZAM.

Poput svih manifestacija duha, i muzika je čedo razvoja. To znači, da je i u muzici svaka pojedina historijska pojava samo karika jednog neprekidnog lanca. Objektivno posmatranje svake pojedine pojave u povijesti muzike traži, da je promatramo ponajprije u odnosu prema cjelokupnom razvoju muzike, a potom i obzirom na razvoj cjelokupne kulture.

Pri takvom, historijskom, ocjenjivanju pojedinih fenomena mora da odluči samo ono, što je pojedini umjetnik novog priložio općenitom razvoju umjetnosti. Deviza dakle svake prave umjetnosti svuda i svagdje mora da je samo jedna: »Naprijed i gore«. To i jest razlog, s kojega je eklekticizam u razvoju bilo kojeg umijenja pojava sasma sporedne vrijednosti. Ali je zato neosporivo, da prije onog, što je koji umjetnik priložio razvitku općenite umjetnosti, dolazi u obzir ono, što je on naslijedio od svojih prethodnika. Nameće nam se stoga, da ponajprije preletimo faze u razvitku muzike do Rikarda Wagnera, kojim se kanimo zabaviti nešto podublje.

Muzika, u današnjem značenju riječi, naime, kao fenomen apsolutno kreativan, po Riemannu, počinje istom četrnaestim stoljećem. Od toga doba podsjeća čitav razvoj muzike na circulus vitiosus, koji se vrti samo oko borbe i pobjede dvaju oprečnih muzičko-estetskih principa: apsolutne melodije, iz koje se razvila uglavnom instrumentalna umjetnost, i s druge strane principa recitacije, koji potječe iz dinamike običnog govora, te koji je po tom uglavnom dao smjer kasnijem razvoju vokalne muzike. Ta dva čisto oprečna estetska principa, koje opažamo i u tradiciji naše pučke muzike u dalmatinskom ojkanju, nalazimo u općenitoj povijesti muzike prviput u rimskom gregorijevskom koralu. »Gregorijevske melodije dijelimo na dvije vrste, t. j. u accentus i concentus. Accentus je puka recitacija ponajviše na istom tonu s uzvisom ili padom glasa pri interpunkcijama. U

tu vrstu pjevanja ubrajamo kolekte, epistole, lekcije, evanđelja i slično. Concentus je prava melodija s pjevnim zavojima, te jasnom i izrazitom melodičnom linijom. Toj vrsti pjeva pripadaju himne, sekvence, responsori, aleluja itd.« (K. Stecker: »Dejepis hudby«. Dil. I. str. 77.). Prirodni razvoj ovih dvaju oprečnih muzično-estetskih principa, apsolutne melodije i apsolutne recitacije, djelovao je, da se, nakon gregorijevskog concentusa, ta dva principa počeše svaki za se samostalno razvijati kao izvor rijeke, koja se nakon kratkog tijeka rastavlja u dva korita. I tako se obzirom na sredstva izvedbe domogosmo dvaju zasebnih spoljašnjih oblika muzike: vokalne i instrumentalne. Iz gregorijevskog concentusa prešao je princip melodije na teme vokalnih kontrapunktskih radnja nizozemske i talijanske škole šesnaestoga stoljeća; nalazimo ga zatim u arijoznim vokalnim melodijama napuljske škole; napokon, kroz arije i cavattine francuske velike opere i talijanske operne škole prošloga stoljeća, eto ga, gdje još danas i mimo Wagnera dominira u verističnoj operi, osobito talijanskih i francuskih sklatelja. Uporedo s ovim razvojem, recimo vokalne melodije, stupahu i prvi pokusi instrumentalne muzike, koju primjećujemo čak u Fundamentum organisandi od Thomasa Paumanna (1473.). Karakteristično je, da su instrumentalni dijelovi Gabrielijevih »Symphoniae sacrae« (1597.-1615.), zamišljeni vokalno. I prošlo je otada gotovo sto godina, prije nego skladatelji počeše da princip melodije primjenjuju čisto zasebnim koloristićnim odlikama instrumentalne muzike. Istom aplikacijom arijoznog vokalnog stila napuljske škole instrumentalnim formama uputio se je princip melodije stazom, kojom se domogao svoga jedinog ispravnog cilja.

Iz objektivizma, kojim se odlikuju melodije svih onih starih kompozicijskih smjerova, koji svoju tehniku izvađahu iz tehnike orgulja, prešla je melodija kroz bečke klasike u neku neodređenost i apsolutnost, dok joj veliki Berlioz nije dao današnje koloristično značenje. Od poznijeg Beethovena do Mendelssohna naginje instrumentalna melodija, pod utjecajem romantike, nekom neodređenom ugođaju, »štimungu«. Nova romantična škola, i mimo Wagnera, stupajući stazom Lisztovih znamenitih sinfonijskih pjesama, podari nam t. zv. »programnu muziku«, u kojoj se taj neodređeni štimung premeće u određeni. Ova se forma razvila osobito u najnovije doba, u sinfonijama Rikarda Straussa. Francuskim Debussyevim impresionizmom, Skriabinovim ruskim i Novakovim češkim moder-

nizmom odriče se programna muzika svoje njemačke groteskności, da dobije oblik najproćućenijeg rafinementa. — Naprotiv ovomu stajalištu polazi Artur Schönberg, osobito u svojim kasnijim skladbama, sa stajališta amelodičnog i aharmoničnog, te time naviješta umjetnosti valjda neku novu muzičku fazu, kojoj je zarodak možda čak u Beethovenovoj zadnjoj Fugi za gudalački kvartet.

Uporedo s ovim samostalnim razvojem vokalne i instrumentalne muzičke forme stupala je i treća, koja je spojila u sebi odlike i jedne i druge spomenute pojave. Pa kao što je vokalna muzika uglavnom bila upućena na crkvu, a instrumentalna na koncertnu dvoranu, trećoj, vokalno-instrumentalnoj je muzičkoj formi odvajkada kazalište davalo smjer. A nigdje se baš tako ne opaža kao u razvoju muzičko-dramatske umjetnosti, da se sva historija muzike okreće samo oko borbe i pobjede s jedne strane puke recitacije — govora, a s druge, apsolutne melodije — instrumenta.

I doista u povijesti muzike nailazimo, nakon gregorijevskog pjeva, još tri puta na akciju i reakciju između rečenih dvaju oprečnih estetskih principa. Iz reakcije protiv dramatski neispravne deklamacije i interpretacije teksta u nizozemskoj i talijanskoj vokalno-polifonoj formi šesnaestoga stoljeća, pojavljuje se na osvitku sedamnaestoga čuvena florentinska kamerata s idejom t. zv. monodije, koja u svojoj suštini nije bila drugo nego samo izrazitiji gregorijevski accentus s dodatkom instrumentalne, gotovo neprekidne akordične pratnje. — Nešto kasnije, također iz reakcije protiv nedramatičnosti t. zv. arijoznog pjevačko-kazališnog stila iz druge polovine sedamnaestoga stoljeća pa dalje, uvlači veliki Gluck opet monodiju florentinske kamerate izmjenjujući dugu i bezličnu akordičnu pratnju s kratkim i karakterističnim akordičnim udarima. Napokon, protiv pompeznosti i nedramatičnosti francuske t. zv. velike opere, inkarnirane u Meyerbeeru (1791.-1864.), eto onoga, koji se uglavnom maša zaboravljenog Gluckovog recitativa, izmjenjujući samo karakterističnu akordičnu pratnju obligatnom melodičnom i beskonačnom pratnjom. I tako se domogosmo Rikarda Wagnera (1813.-1883.), čije će nam umjetničke intencije biti jasne tek, ako ga promotrimo najprije kao čovjeka.

U mladim svojim godinama (1813.—1833.), u rodnom mu Leipzigu, zanijela ga je romantika Weberovih djela; pisao je kolosalne tragedije à la Shakespeare, a pod utjecajem Beethovenovim podao se sasma muzici. Nauku o kompoziciji

učio je kod orguljaša kapele sv. Tome, Theodora Weinliga, a pritom nije očitovao osobite darovitosti. Sonate i neke ostale klavirske kompozicije, gudalački kvartet, koncertna ouvertura i sinfonija C-dur, nastala je pod utjecajem Beethovenovim, a po svom sadržaju pripadaju apsolutnom muzičkom smjeru. Prva operna djela potječu iz onoga daljnjeg razdoblja njegova života (1833.-1842.), u kojem je po raznim njemačkim mjestima djelovao kao kazališni kapelnik. Prema publici popustljiv ondašnji kazališni repertoar, ostavio je tragove u svim skladbama ovog razdoblja. Od koncertnih radnja, koje je tada napisao, ističe se osobito ouvertura za Goetheov »Faust«, koja je u kasnijoj preradbi, još i danas na repertoaru koncertnih produkcija. U Mini Planerovoj naiđe u ovo vrijeme na družicu života, koja međutim nije ni za nj ni za njegovu umjetnost nikada očitovala osobito razumijevanje i osjećaj. — U Parizu, kamo je krenuo u varavoj nadi, da će se tamo davati njegova djela, komponovao je nekoliko pjesama, a da se prehrani, morao je prirađivati obične karišike iz omiljelih opera za neku sasma poslovnu nakladničku tvrtku. Kao dvorski kapelnik drezdenske opere od 1842.-1849. svratio je na sebe pažnju cijele intelektualne Njemačke uspjelom izvedbom Gluckove »Ifigenije u Aulidi« i idealnom interpretacijom Beethovenove Devete sinfonije. — Radi direktnoga sudjelovanja u političkoj vrevi godine 1849. morao je da kasnijih deset godina proživi u tuđini. To progonstvo proživio je prilično osamljen ponajvećma u Zürichu, i ono je urodilo, osim mnogim muzičkim djelima i mnogim zanimivim estetsko-filozofskim raspravama o bivstvu i zadatku umjetnosti, kojima je podrobno razložio svoje muzičko tvorenje. — U razmaku od 1859.-1864. poduze razna i uglavnom bezuspješna putovanja po Evropi, da upozna glazbeni svijet svjim tvorevinama. Pravo svijetlo sreće zasinu mu istom, kad je stupio na bavarsko prijestolje Ljudevit II. (1864.). Amnestijom omogućen mu je povratak u domovinu. Taj vladar pokloni svom štićeniku krasnu vilu na Stanberškom jezeru, da može mirno raditi, te ga je i inače moralno i materijalno potpomagao. I tako malo pomalo počinje ostvarivanje velikih Wagnerovih osnova. Godine 1872., potporom mnogih njegovih štovatelja i mecena, stavljen je temeljni kamen građevini Bayreuthskog kazališta u krasnoj romantičnoj okolini, koje je namijenjeno samo izvedbama njegovih djela. Ova svečanost svrši se izvedbom Beethovenove Devete, pod Wagnerovom upravom, a uz sudjelovanje najčuvenijih njemačkih glazbenika. Godine 1876. izvedena su u tom nje-

mu posvećenom hramu sva dotadašnja znatnija njegova djela. Od tog doba slavila je njegova umjetnost, a osobito Nibelunška trilogija, pravi triumf po svima glavnim njemačkim mjestima. — Po smrti svoje prve žene, od koje je u posljednje vrijeme živio odijeljeno, oženio se po drugi put s Kosimom, Lisztovom kćerkom, također rastavljenom suprugom čuvenog klaviriste Büllowa. — God. 1882. posljednji je put pod njegovom upravom izveden »Parsifal«, a godinu dana potom pusti svoj veliki duh u Pallazo Vedramin u Veneciji, kamo je bio pošao na zimovanje. Zahvalni mu suplemenjaci, protkani pohvalnim pijetetom, osnovaše odmah potom »Richard Wagner-Verein«,kojemu je zadatak, da predaje umjetničke tradicije velikog sina svog naroda kasnijim pokoljenjima u što autentičnijem obliku.

Poput Beethovena i Wagner ide u red onih umjetnika, koji se od djela do djela neprestano razvijaju. U toj evoluciji razabiremo tri jasno određena i različita razdoblja, spojena samo idejom neprekidnog dotjerivanja. U mlađim svojim danima radio je djelo Die Hochzeit (1833.), ali ga nije nikad dovršio. Slijedeće godine izradio je Die Feen, izvedenu prvi put u Münchenu istom poslije njegove smrti (1888.). Ni sa Das Liebesverbot, koji je izradio (1835.) i izveo (1836.) za kvoje kapelničke karijere, nije polučio nikakav osobiti uspjeh. Onda slijedi nedovršeno djelo Die glückliche Bärenfamilie (1833.). Novi zadah života, kojim je, protiv dotadašnjeg formalizma, protkao svoje djelo »Rienzi« (1840.), premda je još uvijek uščuvalo spoljašnju tradicijonalnu formu, naišlo je na opće simpatije. — Spomenutim radnjama proživi Wagner prvu, pripravnu fazu svoga umjetničkog razvoja. Kako su i sami sujeti rečenih djela, koje je Wagner uzimao iz tuđih romana i igrâ (Gozzi i Bulwer) nesamostalni, tako je i muzika toga razdoblja nesamostalna. Die Feen je pod utjecajem Webera, Marschnera i Beethovena, djelo Das Liebesverbot protkano je duhom lakše talijansko-francuske kantilene, dok je Rienzi simpatičan pokus, da se ulije formalizmu velike francuske opere novi zadah intenzivnoga nutarnjeg života. Ukratko dakle može se kazati, da je sav ovaj Wagnerov eklektični rad prirodna posljedica njegove dotadašnje kapelničke karijere. Ipak i u ovim prvencima često izbija individualnost velikoga budućeg majstora, naročito u smjelim harmonijskim kombinacijama, kao i u osobito tipičnoj melodičnoj tvorbi.

U drugom razdoblju svratio je Wagner na sebe osobitu pažnju operom Der fliegende Holländer, koja je dovršena 1841., a izvedena 1843. Vanjski uspjeh ove radnje zaostao je za uspjehom Rienzija. Razlog tomu sasvim je jednostavan. Protiv zahtjeva općeg ukusa Wagner se tim djelom udaljio od tradicija Meyerbeerovih, a prislonio više uz Webera i Marschnera. Istupio je dakle kao zatočnik naprednih, novoromantičkih ideja. Boj, koji datira od tog doba pa sve do danas za wagnerizam i protiv njega, očeličio je Wagnera u ideji, da još radikalnije provede umjetničke ideale, koji se u njemu tek pomaljahu, a od toga doba povećala se njegova produktivnost. Izvedba Tannhäusera (1845.) još većma naiđe na otpor šireg općinstva, tako, da drezdenska opera nije htjela ni da primi kasnije dovršenog (1848.) Lohengrina, koji potom preuze Liszt u Weimaru, baš kad je Wagner bio u progonstvu (1850.).

Napredak je u tim djelima druge skupine dvojak. Najprije je protiv dotadašnje prakse zamijenio zatvorene arije, duete i zborove, dugom i kroz čitavo djelo nepretrgnutom širokom muzičkom linijom. Zatim nalazimo u toj skupini pvi put u Wagneru sistematičnu i promišljenu uporabu t. zv. predvodnih motiva (Leitmotiv), naime melodičnih, harmonijskih ili ritmičkih karakterističnih ideja, kojima je namijenio ličenje pojedinih lica i scena. Ti motivi odzvanjaju u orkestru baš u času, kad se na sceni pojavljuje lice ili događaj, koji je s njime u muzičko-psihološkom uzročnom odnosu. Wagnerovi su predvodni motivi daleko od jednostavnih melodijskih citata, koje često nalazimo kod njegovih prethodnika. Dotadašnji izuzetak postao je u Wagnera važan faktor. Kao što je Berlioz shvatio važnost predvodnih ideja u tehnici sinfonije (Herold u Italiji, Sinfonija fantastična), tako je Wagner prvi shvatio njihovo značenje i u dramatskoj tvorbi. U ovom razdoblju baš poradi promišljene uporabe predvodnih motiva, javlja se u Wagnerovoj tvorbi prvi put tendencija, da se orkestar emancipira u sinfonijskom smislu, premda u pjevačkim partijama ne odstupa od muzičko-melodijskog principa. Zbog takve obradbe djelo je samo po sebi dobilo ono jedinstvo i neisprekidanost forme, kakvu ne vidjesmo kod njegovih preteča. Osim toga ukloni on dotadašnje posve izlišno ponavljanje pojedinih arija i fraza, a u najširim kantilenama deklamira ritmički i melodički sasma u duhu deklamacije teksta. U ovim djelima doduše nalazimo neka i čisto arijozna mjesta, ali su ona tu uvrštena kao kontrasne epizode. U instrumentalnom pogledu priložio je svima dotadašnjim efektima nove, polažući osobitu vrijednost na kontraste. Sve dionice i sitne i basove i srednje, u njegovu su

orkestru uvijek jednako gipke. U melodici zanimljivi su mnogi tipični momenti izvedeni iz rastavljenog toničnog kvintakorda. U svima radnjama toga razdoblja Wagner je velikom dramatskom spretnošću i duboko proćućenim pjesničkim osjećajem sasma slobodno obradio najvećim romanticizmom zadojene sredovječne legende. Pokretni motiv im je žena, ideal, ljubav, a konačni cilj očišćenje i otkupljenje. Pritom je umio da se otme plačljivoj sentimentalnosti. U tom pogledu on je još i danas uzorom one prave mjere, koja se pri svakom ugođaju traži: ni previše ni premalo. Ukratko: ova druga faza kulminacija je u razvoju Wagnera muzičara.

Otpor, koji je u Wagneru buktio protiv nerazumijevanja njegova umjetničkog nastojanja kod bezbroja konzervativaca, kao što i osamljenost, pače pravo progonstvo, navrati razvoj njegove umjetničke individualnosti sasma novom stazom. Godine 1853.—1874. namijenio je izradbi najopsežnijega svog djela tetralogiji Ring der Nibelungen, složenu od Rheingolda (1854.), Walküre (1856.), Siegfrieda (1871.) i Götterdämmerung (1874.). Dramatski joj je sadržaj uzet iz nordijske mitologije. Taj po zamisli i po provedbi veličanstveni ciklus, nazvan »Bühnenfestspiel«, složen od četiri svake za sebe samostalne te opet međusobno suvislo i jedinstveno spojene radnje, kulminacija je Wagnerova pjesničkog tvorenja. Na usta mitičnih grandijoznih pojava, nekim prilično nategnutim intelektualnim simbolizmom, zbori tu sasma obična čovječja filozofija, pa stoga djelo nije baš najpodesnije za muziku. Uza sve to, utisak je ove goleme cjeline sasvim monumentalan.

U vrijeme, kad ga zaokupljao Ring, dokrajči Tristana i Isoldu (1859.). »S razloga, — veli sam, — što u mom žiću dosad nikad ne okušah slast ljubavi, hoću da ovom svom najljepšem snu sazdam spomenik, u kojem će se od početka do kraja pjevati baš o toj ljubavi«. Erotika, kojom je protkano to djelo, a u kojem je obrađena sredovječna sentimentalna legenda, potječe iz Wagnerovih odnosa, čini se, prilično idealne ljubavi spram Matilde Wesendonk, inače supruge njegova prijatelja. Pjevački stil, u kojem je principu melosa, prema ostalim mu radnjama, znatno popustio, naprotiv potječe iz činjenice, da je izvedbu ove radnje isprvice namijenio isključivo talijanskim pjevačima. I nakon 54 pokusa u Beču (1862.) odbijeno je djelo kao — neizvedivo. Ne treba isticati, kako su njegovi neprijatelji tu činjenicu vješto izrabljivali, sve, dok mu tri godine potom ne pribavi zadovoljštinu münchenska izvedba. U čitavoj toj radnji pobuđuje

udivljenje Wagnerova stvaralačka snaga, kojom je kroz tri, jamačno preduga čina, izdržao neprekidan izražaj bolne sentimentalnosti. Tematički motivi, kojima je protkan orkestar, uglavnom su jednolični, a stoga međusobno premalo kontrasni i odviše fragmentarni, a da bi bili podesni za neku širu orkestralnu liniju.

Međutim je svršio također i Meistersinger von Nürnberg (1862.) u doba, kadno bijaše zaokupljen Ringom. Tom novom radnjom stupi Wagner na stazu komike. Sadržaj libreta uzeo je iz njemačke historije, ali tema mu je vječna: borba i pobjeda novih ideja pored starih formula. Nastao je pod nekim dalnjim utjecajem Corneliusova Der Barbier von Bagdad, koji ga osvjedoči, da komična opera nužno treba sasma drugi stil nego li seriozna. I baš zato je, protivno nego u »Tristanu«, priuštio tu zboru mnogu važnu ulogu, a ističe se pritom i majstorski kvintet. Nedostatak prirodnog i spontanog humora nadoknadio je nekim spoljašnjim muzičkim patosom, koji krasno pristaje karakteru ovog libreta. U Wagnerovoj tvorbi, po mnijenju Schuréa, Meistersingerima pripada mjesto, koje je u cjelokupnoj grčkoj tragediji pripadalo satiri, kojom se je idealnom svijetu suprotstavljalo krutu svakidašnjost.

Ovim svršavamo treće razdoblje u razvoju Wagnerove individualnosti. Wagner je u toj fazi unio psihološki sadržaj u muziku, te je tako nanovo oživio realistični dramatski stil. Vođen idejom, da temeljne elemente svoje tvorbe, dramu i muziku stopi u jednu nerazdruživu cjelinu, prema bivšoj »Operi« stavio je »Musikdramu«. Konačni cilj mu bijaše spojiti dramu s muzikom na način, da forma nesamo cijeloga djela, nego i samih detalja, nikne iz uzajamnog međusobnog spoja tih elemenata. U tu svrhu se u tehničkom pogledu latio daljeg dotjeravanja otprije pokušanih sredstava. Sistem predvodnih motiva provodi on sada mnogo većom dosljednošću nego prije. U svrhu što veće karakterizacije, promijenio je i obogatio dotadašnji orkestar. Vokalna tehnika razišla se sada sa svim dotadašnjim vrstima pjeva. Prije toga pjevač je izvijao obično apsolutnu melodiju, kao kojegod drugo glazbalo, a pri tom je dakako obično izbijala neispravna deklamacija teksta, premda su te melodije i dramatski i deklamatorski, osobito kod starih Talijana, Glucka i Mozarta nerijetko krasno pristajale odnosnom tekstu. Pri obrađivanju dakle pjevačke partije Wagner nije polazio sa stajališta apsolutno muzikalnoga već samo sa stajališta čisto govorničke deklamacije. Zato niknu neka vrsta melodičnog recitativa vezanog

taktom, a potpomaganog neprekidnom karakterističnom orkestralnom pratnjom. Unatoč tome t. zv. »deklamatorskom slogu«, u liričnim momentima, rado se utjecao čisto arijoznoj širokoj kantileni. U tom pogledu vanredno je uspjela natječajna pjesma u Meistersingerima, pjesma Sigmundove ljubavi u Walküri i t. d.

U pjevačkoj partiji ovoga razdoblja opažamo one elemente, koji su nam već poznati iz gregorijevskog accentusa, monodije florentinske akademije i konačno iz karakterističnog Gluckova recitativa. Ovi elementi nikoše iz principa govora, a razviše se do tog stepena samo poradi reakcije protiv principa apsolutne, instrumentalne melodije. I baš, jer su sve te pojave samo posljedice reakcije, one su i ekscesne, skrajne, te nam stoga u muzici ne mogu da predstavljaju onu ekvilibriranost forme, bez koje nema govora o umjetnosti u idealnom značenju riječi. Ta muzična nastranost u Wagneru je to veća, što je očitije, da ga reakcija iz koje je nastao taj pjev, odvela malko predaleko, tako, da je pritom smetnuo s uma najelementarnije principe umjetničkog tvorenja: ekonomiju. Nesamo recitativ, nego k tomu i recitativ bez kraja i konca, pa i bez kontrasta u ansamblu, prirodno vodi do one jednoličnosti, koja ne može a da ne umara. A čuveni savremeni kritik i skladatelj, P i z z e t t i, nesamo da se direktno obara na takvu »muziku«, nego k tomu izričito tvrdi, da će moderni operni skladatelj morati također »pjevati« (u smislu melodičnom), samo da će taj pjev biti sasma drugačiji od dosadašnjeg.

Upotreba predvodnih motiva u dramatsko-muzičkoj tehnici može da uz prednosti urodi i mnogim manama. Jer dok je s jedne strane ovako zajamčeno jedinstvo koncepta, s druge je strane isto tako dana prilika, da se zbog toga upadne u šablonu. A čini se, da je u ovom razdoblju Wagneru ponestajalo energije, da tematički materijal o b r a đ u j e u čisto muzikalnom smislu, kao što je to radio na pr. Beethoven u sinfoniji, čini se, ta ga je žurba odvraćala od sporog i nadasve sabranog rada, koji od malo stvara mnogo. Osim u nekim rijetkim momentima u tom Wagnerovom razdoblju uopće ne možemo da zamislimo izvedbu samoga orkestralnog dijela bez pjeva, a pogotovo bez onoga, što se događa na pozornici. Jasno je, dakle, da je u orkestralnom dijelu njegove partiture odviše malo muzike, a da bi taj dio mogao da postoji za se u muzičko apsolutnom značenju riječi. Naprotiv, osjeća se, da je on u svim spomenutim radnjama toga razdoblja uistinu duboko proćutio odnosne drame, ali u provedbi kao da mu nije dostajalo snage da za svaki pojedini izraz nađe dovoljno muzike. Stojimo dakle pred pojavom d r a m a t s k i proćućenom, ali muzički apsolutno neprovedenom. I baš zato je ta faza kulminacija Wagnera d r a m a t i č a r a. A protiv takvoga jednostranog poimanja muzičko-dramatskog umijeća stoji Dvořakov ideal: najprije muzika, a potom i karakterizacija.

Pokus izmirenja ideala druge, muzičke faze, s trećom, čisto dramatskom, susrećemo u posljednjem djelu »P a r s i f a l u«, koje je dovršeno 1889. a izvedeno iste godine u omiljelom mu Bayreuthu, kojemu je htio da uščuva privilegij izvođenja toga opusa za sva poznija vremena. To je izraz čisto individualne umjetnikove religije, kojoj valja tražiti zarodak čak u početničkoj mladenačkoj tvorbi D a s L i e b e s m a h l d e r A p o s t e l (1843.). I opet nailazimo na staru legendu, koju je pjesnik obradio sasma u duhu svoga doba i svojih germansko-kršćanskih principa. Parsifalovom se je poezijom razvoj nacionalnog duha približio ideji općenito čovječjoj, a time je postignuto ono idealizovanje pojedinih karaktera, bez kojeg nema prave umjetnosti. U muzičkom pogledu, Parsifal je veoma zanimljiv pokus harmoničnog zbližanja sviju odlika druge, muzičke faze autorova razvoja, s odlikama treće, dramatske periode. Tako se u tom Wagnerovom djelu unakrštavaju i sjedinjuju oni principi apsolutne melodije i govora, oko kojih se vrti cijela historija muzike. I tako je učinjen znatan korak naprijed, da se dovrši ona evolucija, koja je formu apsolutne sinfonije odvajkada nastojala da obogati što dramatičnijim sadržajem, a s druge strane da sadržaj muzičko-apsolutne drame uobliči što dotjeranijom sinfonijskom formom. Međutim, činjenica, da se u mnogim scenama Parsifala ne primjećuje žuđena fuzija ovih čisto oprečnih elemenata umjetnosti, već se tu pače naginje sad jače k apsolutnoj muzikalnosti, sad pak k apsolutnoj dramatičnosti povod je, da čitavo ovo djelo valja smatrati samo kao vrlo uspjeli ali ne potpuno dotjeran pokus. Čini se dakle, da se do Wagnera općeniti razvoj čovječjeg duha nije domogao onog stepena energije, koja je potrebna da se postigne ta idealna forma. Sve, što je rečeno upućuje, da je Wagner u općenitom razvoju opere vanredno zanimljiva karika u lancu, još i danas nepolučenog ideala apsolutno s i n f o n i j s k e d r a m e.

To mnijenje o Wagneru izbija iz raznih njegovih filozofsko-estetskih spisa, kao i iz njegove muzike. On spada naime u red onih umjetnika, koji svoje nazore zastupaju nesamo u

umjetničkim djelima, nego koji se k tomu za svoja načela odlučno bore i oštricom pera. Ovi spisi nikoše uglavnom u vrijeme progonstva, dakle u samoći, koncentraciji. Pisani su toplim i uvjerljivim stilom. U tom mnoštvu osobito se ističe: Die Kunst und die Revolution, Ueber Staat und Religion, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama, Ueber das Dirigieren i Beethoven. Iz svih ovih spisa razabire se, da je Wagnerova spoljašna glavna karakteristika borba protiv ondašnjih općih muzičkih tradicija. »Umjetnost je, veli, ono najuzvišenije djelovanje, koje je u skladu s čovjekom i s prirodom. Bitna i najviša oznaka kršćanstva sviju vijekova sve do danas jest neiskrenost. Evo umjetnosti naše civilizacije! Njeno bivstvo je obrt; njen cilj privreda; njena izlika — ubijanje dosade. Kod drevnih Helena bila je umjetnost konzervativna, jer se je u svemu podudarala sa savješću naroda; kod nas je naprotiv prava umjetnost revolucijonarna, jer je u očitoj opreci s općenitom strujom. I baš zato je neosporno, da će nam ne Restauracija, nego upravo Revolucija podariti pravu uzvišenu umjetnost«. Osim ovih općenitih vidika u pogledu muzičke prakse vanredno su zanimljivi Wagnerovi estetski nazori, koji zasjecaju u suštinu i u formu muzičko-dramatskog umijenja. »Počeh tada, veli, dă još većom intenzivnošću proučavam karakter žalibože već propale grčke umjetnosti. I ponajprije se začudih nad činjenicom, da pojedine umjetnosti, koje kod nas idu svaka o sebi i za sebe, u prvoj drami stupahu uporedo i sjedinjene. Pri tom mi se činilo, da pojedine umjetnosti svaka za sebe, ma koliko su veliki geniji pridonijeli njihovu razvoju i izražavanju, ipak nisu mogle da nadomjeste ono vrhovno umjetničko djelo, koje bi proizašlo iz njihova spoja. U tom trenu bijaše mi jasno, da svaka umjetnost naginje tomu, da svojim posestrinama pruži ruku pomirnicu, i da baš u ovom izmirenju leži nova buduća snaga izražavanja. Tako konačno mišljah, da mi je moguće uvjeriti na najjasniji i najljepši način (naročito zbog golemog razvoja moderne muzike), da ova tendenca sjedinjenja pojedinih umjetnosti, bitiše osobito između muzike i poezije«. Niknu dakle ideja »sveumjetničkog djela«, u kojem bi drama, bivša opera, ples, slikarstvo i arhitektura trebale podjedno surađivati i popunjavati se u jedinstvenoj jednoj cjelini.

Promotrimo li nešto pobliže tu Wagnerovu teoriju o »umjetničkom svedjelu« primijetit ćemo, da je ona jasan odsjev tzv. »estetike sadržaja« Hegelovaca, kojoj se općenito suprotstavlja Herbartova »estetika forme«. Prvoj je do

sjedinjenja, dakle i stapanja raznih elemenata, druga naprotiv vidi u dramatskoj muzici složeno umjetničko djelo, u kojem je svaki ogranak umjetnosti samostalan dio cjeline i u kojem se svi dijelovi međusobno samo pripomažu. Čini se dakle, te se razvoju umjetnosti ovim ponovno nametnulo još i danas neriješeno, a valjda i vječno pitanje bivstva same umjetnosti.

Ispitamo li nešto pobliže to stajalište o sveumjetničkom djelu, ideju, koju je uostalom još prije natuknuo E. T. A. Hoffmann, uvidjet ćemo, da je rečeno stajalište prirodna posljedica Wagnerove individualnosti. Wagner je naime talenat umjetnički univerzalan, a u toj univerzalnosti ponajprije je pjesnik-dramatik. Čisti i genijalan muzičar u apsolutnom, recimo Mozartovom smislu, nije nikada bio. Nikakvo dakle čudo, da je u svojoj tvorbi muziku sasma podredio poeziji i da je pri tom zatražio pomoćnicu ruku i kod likovnih umjetnosti. I dok se nema što da prigovori samoj ideji o sveumjetničkom djelu, u kojem bi se sve umjetnosti međusobno potpomagale u korist neke više ideje, provedba se tih nazora u djelima, u kojima je muzika često bez apsolutnoga muzičkoga sadržaja, ne čini baš tako simpatičnom. Ta danas se kod najvećih savremenih majstora, Skriabina, Novaka, Straussa i Debussya, zamjećuje jasna tendenca, da se forma čisto programne sinfonijske muzike navrne na zahtjeve i formu apsolutne muzike. A nema sumnje, da sav historijski razvoj upućuje i dramatsku formu na ovu istu muzičku apsolutnost, u kojoj bi dakle muzika bila prvi i glavni faktor, a sve drugo njoj ako ne podređeno, a ono barem prilagođeno. Stoga se, u evoluciji k ovom još i danas sasma nepolučenom cilju apsolutne muzičke sinfonije s dramom, Wagner danas prikazuje samo kao veoma zanimljiva faza.

Bezobzirnost, kojom je Wagner išao k postavljenom cilju, a i bojovnost, kojom je zastupao svoje ideje, pribavište mu uz mnoge slijepe privrženike i bezbroj ljutih protivnika, koji mu, ne mogavši da ga pravo cijene, podmetahu nelijepe ciljeve, svijesno omalovažavahu, a nerijetko ocrnjivahu iznošenjem i samog lošijeg dijela privatnog mu života. S jedne strane dakle najveći zanos, koji je često graničio s običnim paroksizmom, s druge obične prostote, da je Tappert od svega tog »blaga« mogao da složi čitav rječnik! Samo jedan primjer! Edmund von Hagen svršava svoje pričanje o prvoj sceni Rheingolda: »Uzdigni iz praha zemlje

pogled svoj k svijetlosti sunca! Tamo u mirnoj samoći je Platon, tu Kant, ondje Schopenhauer. Gle, tamo žive geniji čovječanstva, nadsile, svemogućnosti. Nad svima tima lebdi genij Rikarda Wagnera! Slava tebi Platone, slava Kante, slava Schopenhaueru! Slava svima vama, o geniji! Triput nek je slava tebi, Rikarde Wagneru!...« »A četiri puta, — primjećuje Hanslick — onomu, koji to sve razumije! Takovo beskonačno revanje pozauna i trublja — veli ovaj u pogledu Rienzija — takovo neumorno mlaćenje po bubnjima i činelima; takovo nemilosrdno zlostavljanje pjevača u solima kao i u zborovima, ne ćemo naći ni u jednoj drugoj operi. Slušaoca to naprosto bije, a uspjeh skladateljev mjeri se samo porazom općinstva. Ukratko: loš primjer loše muzike«. Ta borba za Wagnera i protiv njega, koju u povijesti muzike susrećemo u blažoj formi čak kod drevnih Helena između kanonika i harmoničara, zatim u napolitanskoj školi oko Durantista i Leolista, potom u Parizu između buffonista i antibuffonista, te Gluckista i Piccinista, a koja se i danas ispoljuje između pristaša apsolutne i programne muzike te modernista i konzervativaca, još jednom potvrđuje, da objektivne ljepote naprosto i nema. Naprotiv, ta ista historija muzike upućuje, da i ljepota, uporedo čovječjem duhu stupa prema cilju naprijed i gore. Ipak, neosporno je, da se u čitavom ovom razvoju primjećuje sklonost k harmoničnom izmirenju opreka između skrajnosti estetike sadržaja i forme. Da li će izmirenje ovih opreka podariti čovječanstvu ideal tako željene objektivne ljepote, pitanje je, na koje će odgovoriti samo budućnost. Svakako danas ta evolucija još nije dovršena.

Istom danas, kad se je borba za Wagnera i protiv njega, poradi nužne distancije u vremenu i prostoru, otela pristranostima, koje potječu iz simpatija i antipatija, moguće nam je natuknuti o njemu neki prilično objektivan sud, bilo u odnosu prema vremenu u kojem je živio, bilo prema našoj sadašnjosti. Revolucijonarnost i očita opozicijonalnost, koja karakteriše Wagnerovu individualnost u spoljašnjem i u privatnom životu, izbija u njegovoj tvorbi kao oštri kontrast protiv obične ondašnje muzičke prakse. »Protiv opernih skladatelja, — rekapitulira Leopold Schmidt — Wagner je bio dramatičar; protiv ortodoksizma u kontrapunktu i u harmoniji, postavljao je slobodu u stvaranju; protiv obožavatelja forme bio je širiteljem svega, što je organsko; protiv tradicija klasika, u svojoj je bujnoj instru-

mentaciji bio kolorist i impresionist; protiv muzičkog cehovstva postavljao je univerzalnost«. Međutim, nakon Wagnera u razvoju muzike kod raznih naroda nalazimo mnoge nove pobornike i mnoge nove vidike, koji su uzrokom, da nam se danas on prikazuje u sasma drugom svijetlu. Kod samih njegovih zemljaka uz očite njegove daleke sljedbenike Rikarda Straussa, Regera i Hansa Pfitznera, pomolio se u poznije doba revolucijonarni modernista Artur Schönberg, koji je po općem sudu doveo muziku do posljednje konsekvence. Kod romanskih naroda s jedne strane Debussy navješćuje novi suptilni impresionizam, dok ne duboki Puccini oplemenjuje i preporađa, a time otimlje talijansku melodiku šablonstvu i bezizraznosti, u koju je bila nedavno upala. A slavenski narodi, među kojima se kod Rusa ističe Musorgskij i Stravinski, kod Čeha Smetana, Dvořak, Suk i Novak, a kod Poljaka Moniuszko i Szymanowski naviještaju novu eru, umjetnost naime, kojoj je korijen duboko u samome puku, a koja kroz pučku popijevku odaje neku zasebnu fizionomiju. I tako se zbilo, da je Wagner, koji se je u svoje doba borio protiv ondašnjih klasika, nama danas sam postao klasikom.

Nestašica melodije, koja mu se u svoje doba najviše spočitavala, danas gubi svoju snagu, najprije, jer se je moderna muzika uz drevnu melodiku obogatila novim sredstvima izražaja, harmonijom, ritmikom, dinamikom i kolorizmom. Običnu kompozicijsku tehniku, koja sav svoj izražaj osniva isključivo na melodici, smatra se danas samo prejeftinom. Sa tog nam se gledišta Wagner danas prikazuje uopće i premelodičnim, osobito u drugom razdoblju njegove tvorbe.

Nedostatak forme u historijskom smislu, koji ne mogahu Wagnerovi savremenici da podnose, danas nam se predočuje sasma u drugom svijetlu. Protiv drevnih arija, sonata i fuga, naime forma sasvim spoljašnjih, moderna muzika stavlja formu, koja proizlazi iz samog sadržaja djela, dakle unutrašnju. U načinu, kojim je upotrebljavao recitativ, predvodne motive, u načinu, kako se svim tima elementima poslužio u detaljima i u cjelini prema pozorišnoj arhitekturi djela, vidimo u Wagneru veliki talenat, ako ne možda i genija forme.

I u pogledu harmonije negdašnji nam se reformator predočuje kao veoma umjereni konzervativac. Pače nam je i sama kromatika Tristana danas, u doba Schön-

bergove atonalnosti i aharmonije još uvijek preblijeda. Temeljne elemente njegove umjetnosti, pojmove »posestrime umjetnosti«, »muzička drama«, »predvodni motiv«, »sveumjetničko djelo« i t. d. nalazimo i prije Wagnera u Glucka, Webera i drugih, a ne treba ni isticati, da je napredak i u ovom pogledu turnuo Wagnera dosta natrag.

Wagnerovo genijalno umijenje instrumentovanja, prema današnjem napretku jamačno prekomplikovane tehnike, odskače jasnoćom i vanrednom ekonomijom u biranju sredstava.

U dramatskom pogledu, njegova je zasluga, da je renesansku talijansku operu preobrazio u muzičku dramu. Prema tom realnom napretku primjećuje se, da što je većma taj njegov dramatski princip nalazio odziva u širem općinstvu, to većma je nestajalo imitatora i sljedbenika Wagnerovog kompozicijskog smjera uopće. Skoro svi njemački njegovi nasljednici radije se podaju komponovanju pjesama i čisto instrumentalnoj muzici, nego li opernoj. A nema sumnje, da je talijanska savremena veristična opera plod samo vrlo jeftine reakcije protiv Wagnera. I sama Humperdinckova operna tvorba nije bez primjese te reakcije.

O nekom se napretku nakon Wagnera u njemačkoj operi može da govori istom nastupom Rikarda Straussa. On je ponajprije u pogledu teksta napustio mitologiju i priču i postavio se na stajalište psihološko-realnih sujeta. U muzici njegovoj nadjačava slobodni stil s motivičkim simbolizmom. Odnos između pjevača i orkestra retuširan je u korist pjevanja. Pjevačko-realistička interpretacija teksta, za koju se borio Wagner, često otstupa u korist pjevačke virtuoznosti. Ukratko: veći realizam u libretu, a veća muzikalnost u orkestru i u pjevanju kod Rikarda Straussa dokazom su, da su i nakon Wagnera mogući drugi smjerovi u opernoj tvorbi.

Stoga općenito negdašnje uvjerenje, da je s Wagnerom riješen problem operne forme uopće a njemačke napose, danas po sebi pada. Naprotiv danas vjerujemo, da nam Wagnerova tvorba predočuje samo vrhunac osrednjeg, a nipošto posljednjeg ogranka u razvoju opere. Stoga već sada primjećujemo, kako pored Wagnerove muzičke drame, danas kod Romana s Debussyevom »Pelléas i Mélisandom« i Pizzettievom »Fedorom« niče opera iz čistog impresionizma; s Verdijevim Falstafom novi tip komične opere kao nastavak

minule talijanske »opere buffe«; s Puccinijem i kod ostalih talijanskih i francuskih verista novi tip lakog i oplemenjenog baroka, kod Janačka u »Njenoj pastorkinji« težnju za sinfonizovanjem drame, a da i ne spomenemo »Borisa Godunova«, koji se postavlja na stajalište jednostavnog izlaganja slika.

Uzmemo li u obzir, da je ovo stanje savremene opere ili direktna posljedica razvoja, ili indirektni plod reakcije protiv Wagnerovih principa, uvidjet ćemo, da je Wagnerova neosporna zasluga, što je svojim radom stvorio fazu, bez koje se današnja dramatska tvorba ne bi bila razvila u takvim i u tolikim smjerovima.

Ali unatoč mnogim, danas već negativnim momentima, ima u Wagnera i pozitivnih, koji, čini se, istom u posljednje vrijeme nailaze na pravo razumijevanje. U Wagneru, kao spoju glazbenika s pjesnikom, nalazi moderni nervozni čovjek u povijesti muzike na pozornici prvi put samoga sebe; prvi put tu čovjek zapaža očiti odsjev duboko proćućenog i općenitog »ja«. U tom pogledu je Wagner svijetlio i još dugo će kao zastupnik velike epohe svijetliti svojim Tristanom. I pored sasvim realističokg poimanja zadatka muzike u muzičnoj drami, on se je uvijek i veoma odlučno borio protiv niskog materijalizma i utilitarizma umjetnosti. U svakom njegovom djelu, kao i u cjelokupnom radu, sakrita je viša ideja, do koje je kanio poput Tolstoja, uzdići čovječanstvo, samo da ga oslobodi. Osobito u ovo doba, u koje se pravi zadatak umjetnosti tako lako zaboravlja i zastranjuje, treba da nam je taj Wagnerov idealizam to više na pameti, što više pomišljamo, da je idealizam kvasac, bez kojeg se ne da ni pomisliti prava umjetnost. Nezavisno od navedenog pjesničkog i idealnog poimanja umjetnosti, neodvisno od reformatorskih gesta, Wagner je još i danas veoma zanimljiva pojava, jer njegova muzika utjelovljuje i sve prednosti i sve mane duha velike germanske rase, kakva nam se prikazuje od minulog stoljeća. Pa dok nam muzika toga jamačno velikog naroda u ovom razdoblju s jedne strane imponuje dubinom, s druge nas opet odbija svojom hladnoćom i proračunanošću. I zato o toj tvorbi veoma oštroumno primjećuje Romain Rolland:

»U savremenoj se njemačkoj muzici zapažaju ozbiljni simptomi. Ne ću da ističem njenu neurozu; držim, da proživljava krizu, i bojim se, da će iza te razdraženosti slijediti mrtvilo. Najviše uznemiruje, što je kraj svih sposobnosti, kojim još obiluje, izgubila neka svoja bitna svojstva. Ona skoro

nema više nikakvoga melodičkog sadržaja. Ni u Straussa ni u Mahlera ni u Wolfa ne nalazi se niti jedna melodija, koja bi mogla da živi po sebi i apsolutno, osim ako je primjenjena kojem tekstu ili kojoj literarnoj ideji. Poglavito gubi njemačka glazba od dana do dana svoju intimnost. Ima je još u Wolfa, zbog njegova neobično nesretnog života; ima je vrlo malo kod Mahlera, ako je i nastojao da se u sebi koncentrira; kod Straussa gotovo je uopće i nema premda je on najzanimljiviji između te trojice. Nisu duboki. Rekoh, da sam tu činjenicu pripisao nepovoljnom utjecaju kazališta, uz koje su vezani gotovo svi ovi umjetnici, kao »Kapellmeisteri«, ravnatelji opera itd. Oni moraju da kazalištu često zahvale melodramatični ili bar posve vanjski karakter svoje muzike, — muzike paradne, kojoj je neprestano samo do efekta. Još je štetnija od utjecaja kazališta želja za uspjehom. Tima glazbenicima lako je uspjeti, jer čim što napišu, odmah im se to izvodi. Nema više osamljenosti, dugih šutnja i godina, koje autor proživljava uz svoja djela. Dodajmo, da djelo, kakvogod ono bilo, odmah podupire golema reklama, koju organizuju oko glavnih njemačkih umjetnika njihovi »Musikfeste«, kritika, štampa »Musikführeri« — ta su naime obranbena razjašnjenja raširena na tisuće i daju intonaciju mnijenju slijepe publike. Odovud dolazi, da se glazbenik tako lako zadovoljava sam sobom. On prihvaća prvu ideju, koja mu dođe. Koja razlika između Beethovena, koji je cijeli svoj život kovao teme, metao svoje melodije na nakovanj do dvadeset puta, prije nego im je podao definitivan oblik. To je ono, što nedostaje Mahleru. Njegove nešto malo vulgarne teme naliče nekim Beethovenovim idejama u prvim skicama. Ali on ostaje kod toga. Napokon ističem najveću pogibao, koja prijeti njemačkoj muzici: — U Njemačkoj je previše muzike. — To nije paradoksno. Mislim, da za umjetnost nema gore nesreće od nesređenog preobilja. Muzika upropašćuje muzičare. Svečanosti slijede za svečanostima: dan iza štrasburških svečanosti počele su Bachove u Eisenachu, zatim, koncem nedjelje Beethovenove svečanosti u Bonnu. Koncerti, kazališta, pjevačka društva, društva za komornu glazbu iscrpljuju cijeli glazbeni život. Kad će glazbenik smoći vremena, da bude sam i da prisluškuje svoju unutrašnju muziku? Ova bujica indiskretne muzike dopire do posljednjih skrovišta duše, oslabljuje snagu, razara svetu samoću i blago tajnovitih misli«.

Idealizam dakle, bez kojeg nema ni govora o umjetnosti, idealizam, koji je Wagner naslijedio od klasika, a osobito od

Beethovena, malo pomalo, evo, poradi kazališta sasma se rasplinuo, i mi danas od čitave te reforme potpadamo samo lošijem dijelu njegove umjetnosti — efektu, poslu. I tako, kod današnjih Wagnerovih zemljaka ostadoše samo zli plodovi, naime oni, koji naprečac vode do nazadovanja u kvaliteti. Sve to dakako ni najmanje ne umanjuje Wagnerovih zasluga oko reforme muzičko-dramatske umjetnosti. Bit će, da je razlog sadašnjem nazadovanju njemačke muzike nešto dublji. Kao što svaki pojedinac, tako i svaki narod i u svakoj struci ljudskog znanja i umijenja, ima svoj razvoj, vrhunac i konačni nazadak. To, da je kod njegovih sunarodnjaka nestalo, skoro i posljednji tračak apsolutnoga idealizma i ideala ljepote, bez kojeg nema govora o pravoj umjetnosti, i to što su njegovi sadašnji direktni nastavljači doveli njemačku umjetnost do očitog nazatka, ako ne i skorog zapada, još bolje utvrđuje mnijenje, da je veliki njemački narod Ivanom Sebastianom Bachom i Beethovenom ispjevao svoj labuđi pijev, rekao valjda svoju posljednju veliku muzičku riječ.

Neospornom pozivu naroda našeg, da općenitoj kulturi čovječanstva priloži novi i specifični n a š muzički plus, koji se zasad još uvijek stidljivo krije u pučkoj popijevci, tom pozivu naprosto je tuđ lošiji, vanjski i paradniji dio wagnerizma, kao i sva sadašnja njemačka muzika. Posebnim odlikama naše psihe, naprotiv uz Wagnerov idealizam pristaje mnogo bolje dubina Bacha i energija Beethovena.

„BORIS GODUNOV“ MUSORGSKOGA.

Historija nas uči, da je veliki ruski narod prvu muzičku kulturu usvojio zajedno s religijom od Bizanta. Višeglasni umjetnički pijev javlja se kod Rusa nakon toga, i to istom pri koncu sedamnaestoga stoljeća, a ne treba ni isticati, da je kao u cijeloj Evropi i u Rusiji ova produkcija potpala sasvim uplivu talijanskih uzora. Pa kad se je ovaj tuđinski utjecaj domogao najveće snage, pomoli se Dimitrij Bortnjanskij (1751.-1775.), koji poznatim svojim »koncertima« navraća rusku muzičku produkciju na Händlovu kompozicijsku maniru.

Nakon toga vrludanja i traženja nadođe era smirenja i koncentrovanja u ono svoje jedino pravo. U ovom je pogledu uz Alek. Nikolajevića Vjerstvovskoga (1799.-1862.) osobitu pažnju na sebe svratio Mihajlo Ivanović Glinka (1783.-1857.) s pučkom operom »Život za cara«. Ovom i još nekim drugim radnjama, između kojih se osobito isticala opera »Ruslan i Ljudmila«, postavio je Glinka nadasve čvrst temelj ruskoj nacijonalnoj opernoj tvorbi.

Poslije Glinkine smrti razgranila se ruska muzička produkcija u dva idejno oprečna smjera, u t. zv. »novotare«, predvođene od Balakireva, koji su u svemu nastavljali i dotjerivali Glinkine, a po tom i Dargomižskove muzičko-nacijonalne ideje; i u konzervativce, koji su prijanjali uz muzičko-njemačke umjetničke nazore. Potonje je predvodio Rubinstein. Protiv oba ova tabora stajahu čisti wagnerijanci, na čelu kojih je bio Šerov. Glavni predstavnici »novotara« su poznata »petorica«: Balakirev, Kuj, Rimskij-Korsakov, Borodin i Musorgski. Ovi autodidakti (jer u Rusiji nije bilo onda visoke muzičke škole), nijesu izbjegavali napredak zapadne muzičke umjetnosti, pače su uvažavali tradicije glavnih klasičnih i romantičnih evropskih majstora, i k tomu su nastojali da oplode rusku

umjetničku muzičku produkciju elementima pučke muzike, u koje se je već otprije ugledao Glinka i Dargomižskij. I tako nam se ruska umjetnička tvorba na ovom stepenu ukazuje kao posljedica evolucije, koja je potpala bizantskom, dotično orijentalnom, zapadno-klasičnom i rusko-pučkom utjecaju.

Modest Petrović Musorgskij, jedan od »novotara«, rodio se u Toporeckom u pskovskoj guberniji g. 1839. Odlikuje se kompozicijama za klavir, od kojih valja istaknuti »Danse macabre russe« i »Scènes d'enfants«, zatim popijevkama za klavir i solo, i zborovima. Od triju njegovih opera, između kojih je jedna nedokrajčena, osobito je velik uspjeh polučio »Boris Godunov«, komponovan g. 1874. Uza sve to značenje Musorgskoga u općenitoj historiji muzike leži pretežno u njegovim popijevkama za jedno grlo i klavir. U ovom ogranku kompozicije istakao se je čisto reformatorskim tendencama, kojima je donekle pretekao francuske impresioniste. Umro je u Petrogradu godine 1881. Kao čovjek bio je nada sve nesređen, nemiran i pun avantura. Nerijetko obuzet alkoholom, rado je u svemu zalazio u skrajnost. Kao vojnik bio je nedisciplinirani, a kao činovnik raznih struka, kamo se sklanjao iz puke bijede, bio je nemaran. Žedan slobode, napokon se riješi i tih društvenih okova. Inače je bio velik entuzijasta. Realnog muzičkog znanja nije imao, a Pougin ide pače tako daleko, da mu niječe i znanje iz nauke o harmoniji. Bavio se je muzičkom kompozicijom, jer mu je to bila puka potreba. Skoro sve njegove radnje pregledavao je najsolidniji predstavnik »novotara« Rimskij-Korsakov; nesamo sa stajališta kompozicijske tehnike, nego i obzirom i na samu formu.

Sve ove odlike i poroke Musorgskoga kao čovjeka, opažamo i u njegovoj umjetničkoj kreaciji, muzičkoj kao i dramskoj. Sadržaj libreta, koji je satkao sam kompozitor po jednoj Puškinovoj i Karamzinovoj tragediji, donosi historijsku epizodu, koja je imala velik upliv na sav kasniji razvitak bivše silne ruske države. Dramska tehnika ovog libreta svjedoči o Musorgskovoj očito primitivnoj dramskoj autokritici. Jer nesamo da tu nema dovoljnih pokretnih motiva, nego je k tomu cijelo djelo raskomadano u mnogo omanjih samostalnih slika, koje su samo maglovitom nekom idejom međusobno spojene. Ali zato ovaj libreto donosi dramu ruskog puka sa svima pojedinostima.

Logično je, da je ovaj nacijonalni momenat u libretu imao odlučnu ulogu na sam sadržaj muzičke kreacije Musor-

skoga. »U ovoj operi tvrdi talijanski kritik Dino Sincero — osjećamo ruski puk kroz samonikle i na pozornicu sretno iznesene pučke popijevke. Te su melodije duboke i prodirljive, a raspliću se širinom, kojom se odlikuje samo gregorijevski pijev. One se često ograničuju i na tvrde i opore naglaske, koji samo parafraziraju pučku popijevku. Pa i ti naglasci uklapaju sve šare ruskog muzičkog nacijonalizma, čak i u momentima, u kojima prestaju folklorističke reminiscence«. Ovaj je sud, koji je za nas zanimljiv samo toliko, u koliko nas uvjerava, kako se ta muzika dojimlje Latina kao neki novi svijet, tačan samo djelomično. Ono, što se u toj muzici dojimlje Latina tako neobično, nije autohtona svojina ruskoga puka. Te široke, duboke melodije u Borisu potekle su iz utjecaja obrednog pijeva ruske pravoslavne crkve, a elementi, koji tu djeluju tako neobično, a nerijetko i oporo, poprimljeni su iz Orijenta preko Bizanta. Odatle srodnosti između tih nekih Borisovih melodija i nekih naših pučkih popijevaka iz istočnog dijela našega naroda. Ove je orijentalne elemente autor sretno izrabio u uvodnim zborovima (prva i treća slika), kao što u posljednjoj i to istom nakon dolaska skitnica. Zborove ove valja smatrati biserima muzičko-dramatske literature, i to nesamo radi samonikloga njihova melodijskog izražaja, nego i radi nutarnje dinamike.

Osim ovih orijentalnih elemenata donosi nam ovo djelo i vanredno zanimljivih, da se tako izrazimo, realističko-impresionističkih momenata. Mnoge i raznovrsne dramatske scene, koje međusobno nijesu baš čvrsto vezane, prisilile su skladatelja, da za svaku potraži zaseban muzički ugođaj. Ti realističko-impresionistički momenti nametnuli su se kompozitoru nesamo iz sadržaja, nego i zbog same forme libreta. U takve realističko-impresionističke momente, koji su spretno ispremiješani s rečenim orijentalizmima, valja ubrojiti u prvom redu krasnu scenu u ćeliji manastira u Čudovu (slika druga), u kojoj je sa vrlo jednostavnim sredstvima postignut upravo sugestivan utisak samostanske mirnoće i jednoličnosti; zatim u sceni u krčmi (slika četvrta), i to naročito u partiji drugoga skitnice (Misajij). Ostale kasnije scene, osim jednog dijela posljednje, zaostaju za prvim četirima, a kao osobito uspjele realističko-impresionističke epizode valja istaknuti momente, kad dadilja mota klupko, zatim kad ova s Fedorom plješće rukama i napokon u času, kad Borisa progoni savjest. Vječna je šteta, da se ovi posljednji upravo krasni momenti sasvim gube u scenama, u kojima se njemačka romantika isprepliće s francuskom ele-

gancijom, a koje su kompozicijski veoma prosječne vrijednosti, tako, da zbog toga trpi jedinstven umjetnički dojam cijeloga djela.

Sve ovo razlaganje dovodi nas do zaključka, da je »Boris Godunov«, djelo, koje se ističe ne samo nacijonalističkim i realno-impresionističkim momentima, nego i nerijetkim sad smjelim porivima genija, sad opet dilentatizmima, dakle ukratko nesređenostima koje su čisti odsjev Musorgskoga kao umjetnika i čovjeka.

»Sva orkestracija ove opere, — koja je, kako je poznato, plod suradnje Rimskog-Korsakova — nema premca u pogledu ljepote, ozbiljnosti i bogatstva šara u opernoj literaturi. Nema tu ništa obično i formalno; naprotiv, novost u pogledu spajanja raznih skupina instrumenata, zbog čega se raznovrsni i oprečni timbri i registri spajaju u neobične efekte, davaju ovoj instrumentaciji onu jasnoću i ono obilje šara, kojem je postavljen stanac kamen novom suvremenom impresionističkom smjeru« (Sincero).

Ukratko dakle, stojimo pred djelom koje je nejednako, ali je u svojoj cjelini ipak nada sve samoniklo. Umjetnička srčika, a stoga i cijela vrijednost toga opusa, leži u orijentalizmima i realističko-impresionističkim elementima, kojima je nesamo ruskoj, nego i slavenskoj opernoj tvorbi otvorio nove perspektive u budućnost. U tom pogledu valja smatrati ovo djelo Musorgskoga samo veoma uspjelim pokusom, koji spada u red najinteresantnijih djela cjelokupne muzičko-dramske literature.

CHARPENTIEROVA „LOUISE“.

Sujet ovog muzikalnog romana donosi običnu velegradsku, a napose parišku priču o ljubavi mlade švelje i pjesnika bez sredstava. A jer se razumni i priprosti njeni roditelji opiru, ona, naravski, pobjegne da se tako naužije slobodne ljubavi. Razumije se, da je ovaj događaj usko vezan nesamo uz velegradsku vrevu, nego i uz mnoge velegradske sentimentalizme. Dakako, da protiv ove, makar i samo obične priče, nema prigovora nesamo sa dramskog, nego čak i sa stajališta opernog libreta.

Za nas, koji smo prilično daleko od milieua, u kojem se radnja razvija, čitava je ova priča prilično daleka, budući se kompozitor, koji je podjedno i autor libreta, nije zadovoljio naprosto time, da Juliena prikaže samo kao vratolomna i nježna pjesnika, nego mu je k tomu i podmetnuo simbol apsolutne osobne slobode i neograničenog užitka osobito u pogledu ljubavi. Uporedo ovomu Louisa je nešto više od obične krojačice. Ona je naime »le mignon symbole de la grande Cité«, bilo u dobrim, bilo u lošim stranama. A dakako, da su oba ova ljubavnika složna i odlučna u opoziciji protiv »Routine«, »Expérience«, koju neminovno zastupaju nerazumni roditelji.

Ne treba ni isticati, da je u ovoj jednostavnoj priči ovako neprirodno nametnut simbolizam doveo autora često da veoma nerealističkog »moraliziranja«. U jednoj osamljenoj večernjoj idili u momentima čiste ljubavne ekstaze ljubavnici si međusobno vele: »Mignon symbole de la grande Cité, je t' aime en elle et je l' adore en ta beauté!« »L' amour de la Fille te donnera la Ville!« — »Oui, tous deux nous à la conquête de la Cité merveilleuse!« — »Paris! Paris! Paris! Cité de force et de lumière! ... Paris! splendeur première! ... Cité de joie! ... Cité d' amour ... Protège tes enfants! ... Garde-nous! ... Défents-nous!« Na to ljubavnici pokleknu, nebo zasja, a iz daljine se odzivaju gradski glasovi »Libres, libres! ...«

Moguće da je ova priča zamišljena s ovakvim realizmom i simbolizmom Parižlijama duševno bliza, stoga i shvatljiva; moguće je pače, da će ova pripovijest i djelovati do ganuća; ali nama, koji smo po našim duševnim dispozicijama veoma daleko od tog milieua, pri svemu tom nehotice navire Pizzetieva primjedba: »Ma manite se svih tih komedija! Volite se, ljubite se i grlite do mile volje, a ostavite na miru »la Cité de lumière«, i »tous les êtres qui veulent vivre sans maîtres«. Svakako je fakat, da ovi momenti mjestimice nesamo zadržavaju tok tako prirodno i tako jednostavno zamišljene radnje, nego da osobito u duetu na Montmartru stavljaju djelo u pogibao neuspjeha.

Ne treba ni isticati, da je ovakav sadržaj libreta imao odlučan utjecaj i na sadržaj same muzike. Ovo se osobito primjećuje u momentima, u kojima dobroćudan pjesnik i jednostavna švelja rezoniraju o Parizu. Njihova se grla napinju skoro do iznemoglosti, orkestar buči najvećom snagom, ali slušatelj uza sve to pri tom — ostaje hladan.

Pored ovog očitog nedostatka, ovo djelo odskače i prednostima, zbog kojih si je ono pribavilo časno mjesto nesamo u historiji francuske opere, nego i uopće savremene muzične drame. Ova njena vrijednost sastoji u načinu, kojim je veoma skromnim muzičkim sredstvima ipak muzički veoma uvjerljivo ocrtan pariški život, s jedne strane sentimentalan, s druge bezbrižan. U ovom je pogledu Louisa djelo eminentno veristično, ali u dobrom značenju riječi. Kao takova ona znači velik napredak prema Massenetovim i Bizetovim operama, iz kojih se je faktično i razvila.

Promotrimo li sa stajališta čisto apsolutnog nešto pobliže muziku, kojom je Charpentier zaodjeo svoju Louisu, vidjet ćemo, da je po sadržaju uopće vrlo slaba, i to ne zato, jer u njoj nedostaje koncepta dublje umjetnosti, nego isključivo zato, što je osobito u orkestralnom dijelu većinom veoma fragmentarna, a u mnogo momenata odviše građena, i premalo inspirirana.

Wagnerov sistem predvodnih motiva, kojima je ispreplet orkestar, doveo je Charpentiera upravo do apsurda. A najgore je to, da se ti motivi bezbroj puta ponavljaju bez onog kompozicijskog porasta, koji bi morao da slijedi iz razvoja dramatske radnje. Kao kompozicijsko-tehničku prednost ovog djela valja spomenuti zbilja ukusnu instrumentaciju, punu kolorita i efekta.

Unatoč svemu tomu muzika Louise u svojoj cjelini djeluje. Što više ona ostavlja pače i prijatan dojam. Uzrok tomu

valja iskati samo u široko zasnovanoj melodici u pjevačkim partijama i u majstorski pogođenom ugođaju, kojim orkestar podupire dramatsku akciju.

Međutim su ovi elementi sa muzičkog stajališta uglavnom spoljašni, i kao takvi veoma dobro pristaju umjetnosti kazališta, kojoj je neposredni i spoljašnji utisak odvajkada bio konačnim idealom. Ovim je djelom, mislim, očito dokazano, da operna muzička tvorba ima svoju zasebnu estetiku, koja proizlazi neposredno iz psihologije masa.

»Pored ovih prednosti i poroka — da dokrajčim s Pizzettiem — po onomu, što uistinu vrijedi i po onomu, što bi htjelo da bude, ja mislim, da je Louisa u historiji francuskog kazališta zavrijedila zasebno, ali ne prvorazredno mjesto. Između svih opera komponovanih u Francuskoj počevši od druge polovice minulog stoljeća pa do danas, ima samo jedno desetak (uključivo i dva najljepša Berliozova djela), koje su zavrijedile jednak i ljepši udes. Preostale — ne isključujuć ni Thomasove i Massenetove opere — su diletantizam i merkantilizam, koji znači malo ili ništa«.

———

RIJEČ O „DALIBORU".

Opera »Dalibor« koju je Smetana napisao nakon nekoliko sinfonijskih djela prožetih novoromantijskom ideologijom te nakon konvencijonalne opere »Branibori u Čehah« i nacijonalne »Prodane nevjeste«, prirodna je posljedica njegove dotadanje evolucije, a i položaja, koji je kao uvaženi kompozitor onda zauzimao u svome narodu. Trebalo je naime povodom polaganja temeljnog kamena narodnog divadla (1868.) ostvariti ideal češke muzičke tragedije. Nikakvo dakle čudo da je Smetana u »Dalibor« uložio svu svoju stvaralačku snagu i sve svoje kompozicijsko-tehničko umijenje. I baš zato u »Daliboru« zamjećujemo pređašnja Smetanina nacijonalna i moderna obilježja u obličenijoj formi i ponešto jačem sadržaju. Ono, što je u »Braniborima« natuknuo, u »Daliboru« je razvio. O tom se ponajbolje izrazio sam autor. U «Daliboru« — tvrdi Smetana — vlada apsolutna muzika, u njemu nema ništa wagnerskoga; to je priznao i sam Liszt, koji je cijelu partituru odigrao na klaviru«.

A baš sva kasnija Smetanina operna kreacija počam od »Dalibora« uvjerava nas, da je ovaj po Čehe i po ostalo Slavenstvo jamačno zaslužni pregalac bio eminentno lirska natura, bez osobite nutarnje snage, — dinamike. U tom lirizmu je sama srčika njegove tvorbe i zato pobjedonosno kliče »Jsme narod zpevni«. Taj neki apsolutni pjev bitna je oznaka t. zv. smetanizma u opernoj tvorbi koji se na usfuk wagnerijanstvu kod Smetane po prvi put ispoljio uglavnom baš u »Daliboru«. U toj reakciji Smetane protiv najvećeg muzičkog tirana prošlog stoljeća, protiv silnog Wagnera, upravo i leži historičko značenje »Dalibora«.

Drugo je pitanje, da li je taj neki lirizam sam po sebi dostatan, da se dramatsko djelo trajno održi u istoj cijeni. U ovom slučaju ipak je sigurno to, da se nedostatak dinamike u samom djelu može bar donekle da nadomjesti inteligentnom dramatskom interpretacijom.

RIKARDA STRAUSSA „KAVALIR S RUŽOM".

Kroz cijeli razvitak muzičkog umijenja, u pogledu naziranja u njegovo bivstvo, razabiremo dva oprečna stanovišta: estetiku sadržaja i estetiku forme. Pristaše ovog posljednjeg poimanja muzičke umjetnosti, da se tako izrazimo, misle, osjećaju i žive u tonovima i za tonove. Naprotiv kompozitori, koji naginju muzici sadržaja, u svom stvaranju crpe pobude ne samo iz najproćućenijih kontrasta svoje uzburkane duše, već i iz njihovog odnosa prema zbiljskom svijetu. Stvaralačka snaga kompozitora, koji se ispoljuju u apsolutnoj muzičkoj tvorbi, naliči stoga toku mirnog i nedubokog pramaljetnog potočića, dok u autora, koji naginju estetici sadržaja, stvaralačka sila liči plamenu potpaljenu visokim mladenačkim intelektom i dubokim životnim instiktom. U kompozicijsko tehničkom pogledu prvi se ispoljuju obično kao konzervativci, a često i kao reakcionarci, dok su drugi obično revolucijonarci, ili u najblažem slučaju upiru svoj pogled u budućnost.

Rikard Straus bitno se razlikuje od ovih protivnih smjerova. Kao izraziti psihički verista svoje dobi, crpi on svoju stvaralačku snagu iz današnjeg društva, ali tako, da se uglavnom koristi njegovom lošijom stranom. On naime iz svoje dobi uzimlje jedino spoljašnost, a tomu dosljedno površnost i žurbu. Zato njegova umjetnost uopće i nije toliko duboka koliko vanjska, ne toliko inspirovana koliko proračunana na efekt, ne toliko u detaljima savjesno obrađena, koliko u cjelini na krupno bačena. Ali zato dosadanja Strausova tvorba, što se tiče same njene umjetničke kvalitete, stavlja kritičara pred tolike kontraste, da je definitivni sud o njoj zasad naprosto nemoguć. Stojimo tu naime pred umjetničkom pojavom, koja karakteriše našu dobu, koja svoj stvaralački poriv u prvom redu prima iz potrebe — senzacije.

Ali baš zato je ovaj autor tehniku savremene muzičke kompozicije obogatio tolikim novim sredstvima izražaja, da će mu zbog toga ostati trajan spomen u historiji muzike. Samu umjetnost orkestrovanja odveo je smjerom, koji je već utro Rikard Wagner, ali je on tim putem dopro do još neviđene visine, sa koje pucaju novi i daleki vidici. U psihološkom pogledu potencirao je bivšu često tako praznu liriku do vrele perveznosti, bezizraznu dramatiku do potpune aberacije, a bivši naivni scherzo do jetke ironije. I mi tako, kako to zgodno ističe uvaženi Bastianelli, u Rikardu Strausu moramo gledati samo posljednji dah zamiruće vajmarske novoromantike i prelaz jednoj budućoj i novoj muzikalnosti, čiji zadatak već danas zamjećujemo u romanskom impresionizmu, slavenskom nacijonalizmu i bečkom modernizmu.

Vanredno je zanimivo, da se ovaj kompozitor u odnosu prema pristašama apsolutnog i sadržajnog naziranja muzičke kompozicije, pomalja kao neki pokus izmirenja i sjedinjenja ovih oprečnih smjerova. Sjedinjenje tih kontrasta u njemu je već poprimilo takovu formu, da je sada teško i skoro nemoguće u njoj odlučiti ishodne elemente. Stoga u njemu zamjećujemo zarodak jedne nove estetike, koja uključuje sve prednosti i sve poroke i apsolutne i sadržajne muzičke koncepcije.

Osobito je važno slijediti ovu Strausovu evoluciju. Do svoje dvadesete godine bio je obični epigon svojih preteča apsolutne muzike. Ali osvjedočivši se brzo, da ovim putem ne bi daleko dopro, potražio je nove porive u svom odnosu prema spoljašnjem svijetu i filozofiji. I mi tako dolazimo do Strausa, kao reprezentanta moderne programne sinfonije, do Strausa, koji bez sumnje imponuje daleko više od onog prvašnjeg, i koji će se još dugo održati na repertoaru. Ali konačno u svom Eulenspieglu i Don Quijotu dolazi do kompromisa između ovih dviju oprečnih estetika: programnom sadržaju podao je naime spoljašnju klasičnu formu.

Osjetiv iza toga, da izraz i u samoj sinfoničkoj kompoziciji ima također svoje određene granice, obraća se on kazalištu kao jedinom faktoru, kojim bi mogao da kaže nešto posve nova. Međutim i na ovom polju nije dosad kazao ništa samoniklog, nego je samo napred i daleko pokročio stazom, koju je prije njega utro njegov uzor, samonikli Rikard Wagner. A karakteristično je, da u liričkim interludijima Salome i Elektre, n. pr. u partijama Johanaana i Kri-

sotemide, te u motivima ljubavi obih ovih opera jasno izbija prvašnji Straus, naime onaj apsolutne muzike. Jasno je dakle, da je pri komponovanju ovih djela osjetio, da ga je wagnerijanstvo odvelo odviše do korupcije, a da bi u ovom smjeru smio da učini još korak dalje. I kad se je ono 1909., nakon premijere Elektre u dražđanskoj operi svak pitao, što će slijediti iza ovog kaosa, i kamo će Straus dovesti modernu muzičku dramu, odgovorio je on i u operi pokusom, u kojem se je već ogledao u sinfoničkom području, odgovorio je novom jednom operom, kojom je i u dramatskoj muzici došao do kompromisa između svog prvog i posljednjeg »Ja«, odgovorio je — Rosenkavalierom.

Odmah iza premijere kritika je ironički ustvrdila, da Rikard Straus po imenu sjeća na utemeljitelja moderne opere Rikarda Wagnera, ali da je po svom prezimenu jednak glavnom predstavniku bečke operete Johannu Strausu, pak da je zato i u redu, da je senzaciji za volju pokušao da sjedini princip Wagnerove reforme s jeftinom austrijskom operetom.

Sam libreto, koji mu je namaknuo poznati Hoffmannstal, u pogledu sadržaja vanredno je bliz Molierovu »M. de Pourceagnac«, dok se u formalnom pogledu ugledao u Göthev »Scherz, List und Rache«. A nije isključeno, da je libretista koješta naučio i od Beaumarchaisove »Figarove svadbe«. Međutim je neosporno, da »Kavalir s ružom« i kao libreto zaostaje za rečenim uzorima, te da donaša u obliku obične »Wiener Maskerade« veliku prestonicu iz dobe velike ćesarice, dakle Beč galantan i pun kavalirskih avantira, protkanih veledušnim »liberalizmom« i nadziranih po revnoj policiji. U komediji je sve izneseno u kaleidoskopskom šarenilu: s jedne strane površni flert, s druge sentimentalna ljubav; s jedne aristokratska naduvenost i neiskrenost, s druge spontani i naivni humor dobroćudnog bečkog pučanina.

Svi ti kontrasti, koji dramatski uglavnom nisu baš najspretnije povezani u jedinstvenu i jaku cjelinu, te koji su uopće razvučeni i razvodnjeni, u svojim lošijim stranama još većma odskaču kroz Strausovu muzičku obradbu.

U prvom i trećem činu protkana je ta njegova partitura vanredno uspjelim mjestima. Ističemo n .pr. monolog maršalke, dvopjev maršalke i Oktavijana, onda onaj među Oktavijem i Sofijom i konačno tercet pisan u formi pjesme, dakle po uzoru apsolutne muzičke forme. Na dramatski manje važnim mjestima, a protivno Elektri i Salomi,

ograničio se Straus u »Kavaliru s ružom uglavnom samo na orkestralne tonske efekte, u kojima često ima malo šta sadržajnog. I momenti, koji karakterišu barona Ochsa, uglavnom su muzički slabi. Ovaj prigovor vrijedi naročito za tolike valcere, koji su tu, obzirom na milje, u kojem se radnja razvija, potpuno na svom mjestu, ali u kojima autor nije pokušao da postigne potrebite banalne efekte nebanalnim muzičkim sredstvima. I tako, uzmemo li svu ovu radnju sa čisto muzičkog gledišta osvjedočit ćemo se, da je kao komična opera u cjelini prosto promašena. Ali zato je uvertira puna spontane muzičke komike. Isto tako prva polovica uvoda prvog čina, naime duet Oktavija i maršalice jasno svjedoče, da je autor ponajprije bio uistinu svijestan onoga, što bi morao glazbeno da kaže. Međutim kasniji muzički razvitak radnje uvjerava, da je autor nakon ovih uspjelih uvodnih momenata najedamput klonuo, da se zatim nikada više ne uspne do prvotno zamišljene visine. Vjerojatno je, da ga je također i na taj pad natjerao duh naše dobe! — Žurilo mu se!

Imademo dakle djelo eklektično u punom značenju riječi, u kojem se uz dobrog i lošeg Strausa izmjenjuje jeftin bečki valcer, zatim mozartovska naivna kantilena, onda momenti francuske konverzacijone opere, konačno s punim arijozom napolitanske škole. Valja priznati, da su svi ovi razni stilovi u ovom djelu povezani spretnošću, koja je vrijedna udivljenja i koja u autoru odaje ruku velikog kompozitorskog rutinera.

Uza sve ove mane »Kavalir s ružom« za muzičkog je historičara i estetičara vanredno interesantna pojava, jer nas ponovno uvjerava, da je problem komične opere još uvijek jedan od najtežih i u tehnici kompozicije još neriješen. Ta historija muzike dovoljno nam svjedoči da se je bivša talijanska opera buffa brzo izrodila u prazan ariozo, a da se je francuska konverzacijona komična opera, te njemački Singspiel isto tako brzo preobrazio u još prazniju operetu. A znamo i to, da između prave muzičke komike i obične banalnosti ne postoji nego razdaleč od jedne čisto imaginarne linije, granice naime, koju je veoma teško odmjeriti ali veoma lako prekoračiti. Osim toga znamo, da je Verdi pisao svoga Falstafa istom pod najstarije svoje dane, da je Beethoven stvorio svoj najveći scherzo u Devetoj Sinfoniji istom kad je potpuno oglušio i postao mizantropom. Prihvatimo li stoga Strausovog »Kavalira s ružom« kao pokušaj moderne

uspostave komične opere, uvidjet ćemo, da je taj pokus samo u toliko zanimljiv, u koliko uvjerava, da je savremena komična opera još uvijek daleko od svog umjetničkog ideala.

O NOVIJOJ NJEMAČKOJ KOMPOZICIJI.

Historija svih umjetnosti pokazuje neke zajedničke momente. Nakon neke pripravne faze, razdoblja, u kojem se kao plod kolektivnog stvaralačkog instinkta širokih masa dotjeruju prvotni elementi umjetnosti, slijedilo je u povjesti sviju umjetnosti hotimično i svijesno stvaranje pojedinaca. Tako je nastao artizam u našem smislu riječi. U muzici počinje artizam s diskantom, dakle po prilici oko dvanaestoga stoljeća.

Od časa, kada umjetničko stvaranje pređe u ruke pojedinaca, proživljava svaka umjetnost tri sasma različite umjetničke ideologije. U prvoj ovoj fazi teže sve umjetnosti za što dotjeranijom tehnikom, koja je u tom vremenu sama sebi svrhom. U daljoj fazi nastoji umjetnost, da svoje prvotne elemente i tehniku uokviri u apsolutnoj formi na osnovi arhitektonskoga principa. U trećoj i posljednjoj fazi, hoće umjetnost, da svoju apsolutnu formu produbi što intenzivnijim nutarnjim sadržajem. Bitni i konačni uslov umjetnosti na tom stupnju sakriven je u samom poetskom sadržaju, a forma i tehnika, kroz koju je taj sadržaj iskazan i uokviren, vrijede kao akcesorija.

Tim različitim ideologijama stupa historijski razvoj. U muzici su različiti narodi uza to unosili one elemente, koji izviru iz njihovih zasebnih psihijskih dispozicija. Tako možemo primjerice kazati za kompozicijsku tehniku, da je uglavnome plod nastojanja starih nizozemskih majstora. Toj čisto tehničkoj tečevini priložio je nešto kasnije njemački stvaralački genij arhitektonski elemenat. Ideologija, koja malo pomalo u posljednje vrijeme dolazi do riječi, i po kojoj i sama muzika treba da se poistoveti s poezijom, rezultat je u prvom redu romanskog stvaralačkog instinkta.

Fakat je dakle, da u ovoj općenitoj evoluciji muzičke umjetnosti njemačka ideologija zastupa samo neku pre-

laznu fazu između bivšeg nizozemskog tehničkog i sadašnjeg romanskog pjesničkog mišljenja o bivstvu muzičke umjetnosti. Čini se, da su ovu svoju prelaznu sudbinu ponajbolje osjetili i sami Nijemci, što dokazuje borba, koju od preko po stoljeća u ime romanticizma vode protiv svoje vlastite tradicije. Činjenica je međutim, da ova prva reakcija nije potpuno uspjela, jer je neosporno, da još i danas caruje u njemačkoj tvorbi princip spoljašnje arhitekture kao jedini suvereni gospodar, tako da i sada sputava svoj vlastiti daljnji razvoj. Stoga nije čudo, da u novije doba zapažamo u njih znakova nove reakcije, koja ide za tim, da s temelja revoltira dosadašnju formalističku muzičku ideologiju, kojoj primjerice Becker spočitava jednostranost, jer da je osovljena samo na principu harmonije u širem smislu.

Pojava Artura Schönberga, koji u svojim posljednjim kompozicijskim djelima polazeći s principa atonalnosti dolazi gotovo do aharmonije, valja također smatrati odsjevom upravo skrajne reakcije protiv principa harmonije u smislu klasičke tradicije. U samoj teoriji ova je reakcija pokročila još dalje, tako da Möllendorf naviješta razdiobu naše oktave u dvadesetičetiri manja djela (bihromatski sistem), a Busoni, koji je po svojoj ideologiji i kompozicijskoj tehnici prilično German, na osnovu principa šestine tona proriče razdiobu oktave u tridesetišest dijelova.

Ovaj isti muzički aklimatizirani Nijemac ide pače još dalje, i sanja o »pramuzici« vezanoj uz »apstraktni zvuk« na »idealnom instrumentu«, na kojem i ne postoje današnje »tehničke zapreke« i koji će moći da »s najvećom lakoćom« proizvodi ma »bilo koju« zvečnu boju. A pošto riješenje ovih problema pripada budućnosti, ograđuje se za sada ne samo protiv tonaliteta, nego traži u pogledu stila komponovanje bez tema i bez forma, kao komponovanje, koje proističe iz samog ideala pramuzike. Manje radikalan, a prema tomu više realan, prikazuje se uvaženi kritik Becker, koji ne prigovara temi kao takvoj, jer je smatra sastavnim dijelom kompozicijske tvorbe, već se samo obara na onakovu motivičko-tematsku obradbu, koja je kompozicijsku tehniku dovela uglavnom do vrlo pogubnog tehnicizma i shematičnosti u pogledu forme. Stoga želi, da se dosadašnja tema, najme periodična i kadencirana melodija, zamijeni s »melosom«, koji bi morao da preuzme kompozicijsku tehniku Bachovog »linearnog kontrapunkta«. Ukratko dakle hoće, da se dosadanje statično i osovno shvaćanje kompozicije zamijeni s dinamskim i vodoravnim. Kao svaka reakcija,

čini se, donosi i ova po koje zdravo zrno, koje će vjerojatno uroditi dobrim plodom. Vjerojatno je naime, da će Möllendorfov bikromatički, te Busonijev sistem trećina i šestina tonova još dugo spadati u carstvo muzičke spekulacije, jer ne možemo očekivati, da bi naš slušni živac, koji se tisućgodišnjim odgojem i čisto fiziološki sasma prilagodio našem dosadašnjem diatoničkom i kromatičkom sistemu, na jedanput uopće i mogao da se prilagodi ma bilo kojem drugom sistemu, a osobito ovako kompliciranom i suptilnom. Također je vjerojatno, da će Busonijeva teorija o »apstraktnom zvuku« na »idealnom instrumentu« još dugo spadati u red sanja svih kompozitora. A i sam Schönbergov princip potpune »aharmonije« i »atonaliteta« urodio je već i danas nesamo kod Nijemaca, nego i kod modernista ostalih naroda suptilnom nekom harmonijom, koja se razvija između bivše apsolutne tonalnosti i novih Schönbergovih principa, i koja prema tomu unosi u muzičku kompoziciju jedno novo sredstvo izražaja. — Što se tiče Beckerovog shvaćanja, da je daljnji razvitak kompozicije moguć samo na principu Bachovog linearnog kontrapunkta nema sumnje, da novije kompozicijsko iskustvo nesamo u Nijemaca, nego i kod ostalih evropskih naroda uvjerava, da taj put do nekog stepena vodi uistinu nekom cilju.

Promotrimo li međutim nešto pobliže sva ova novija njemačka muzička nastojanja vidjet ćemo, da se odnose u prvom redu na kompozicijsku tehniku, a da je u njima pitanje forme dotaknuto u drugom redu i kao nešto sporedno, samo toliko, koliko je u odnosu s ovom novom tehnikom. Forma po ovim nazorima uistinu poprima samo drugu nijansu, ali princip forme ostaje netaknut. Odatle zaključujemo, da sva ova nastojanja dosada nijesu noviju njemačku muziku oslobodila od muzičko-arhitektonske ideologije, koja je duboko uvriježena u samoj prirodi njemačkog naroda. Stojimo dakle pred jednim ponovnim neuspjelim pokusom, da se otmu tradiciji, pa to i jest razlog, poradi kojeg donekle konzervativni Pfitzner, zove sve ove nove doktrine »estetikom stvaralačke impotentnosti«.

Svi ovi neuspjeli pokušaji Nijemaca, da jednom za uvijek obračunaju s tradicijom, kao što i činjenice, da nakon Beethovena u sinfonijskoj i komornoj, a Wagnera u dramatskoj muzici, nijesu dali ni jednog kompozitora, koji bi mogao da se uspješno takmi s ovim glavnim predstavnicima njihove rase, doveli su mnoge do sumnje, da je njemački stvaralački genij možda već potpuno odigrao svoju veliku

ulogu u historiji kompozicije, i da mu sada vjerojatno ne preostaje drugo, nego da novim pogledima pabirči po svojoj prošlosti. Da li je ova sumnja potpuno opravdana dokazat će vrijeme. Fakat je najme, da se sva novija njemačka muzička produkcija, nama, koji ju motrimo s podaljega, prikazuje odviše ukočena i premalo gipka, a da bi se postepenom evolucijom mogla da s temelja preobrazi. Tu bi dakle mogla da doskoči samo snaga jedne velike, nenadane i potpuno radikalne r e v o l u c i j e. Da li će njemački narod, pošto je, kako se čini, iscrpao svoju misiju u historiji muzike, unaprijed uopće i moći da rodi stvaralačkog genija, koji bi mogao da izazove ovu revoluciju, pitanje je, na koje će također samo budućnost moći, da stvarno odgovori. Dotle bi Nijemci proces pomlađivanja svoje umjetnosti mogli bar donekle samo tako da pospješe, da u svojoj domovini što intenzivnije propaguju djela čisto romanskih savremenih autora, kao onih, koji su u modernu muziku unijeli novo i spram njemačkog evolutivno p j e s n i č k o poimanje bivstva muzičke umjetnosti. Jednako je vrlo vjerojatno, da bi se na današnje stanje njemačke muzičke produkcije moglo da djeluje i što intenzivnijim unošenjem tipično slavenske muzičke produkcije u njihovim kazalištima i koncertnim dvoranama, jer je poznato, da je slavenska muzika, polazeći iz vlastite pučke popijevke unijela u općenitu kompoziciju novi jedan elemenat — d i n a m i k u.

Pomlađenju njemačke muzičke produkcije mora dakle da priteče u pomoć ponajprije njemačka muzička reprodukcija unoseći djela iz romanske i slavenske literature. Hoće li kolovođe današnje njemačke reprodukcije, osobito nakon ove njihove ratne katastrofe, imati snage da uvide ovu potrebu, pitanje je, na koje također ovdje ne možemo da odgovorimo. Ne uvide li toga, moglo bi se to njihovoj produkciji kruto osvetiti, te bi u svom budućem radu mogli da sve što dalje sve to većma zaostanu.

PROBLEM SINFONIJSKE DRAME.

Historija muzičke kompozicije svjedoči, da su na razvitak muzičkih stilova i forma utjecale među inim i razne p r o s t o r i j e, u kojima su se pojedina djela morala da izvedu. I baš zato u muzičkoj tvorbi razabiremo c r k v e n u, k o n c e r t n u i k a z a l i š n u muziku. Svaki ovaj ogranak ističe se zasebnim odlikama. Čak i muzički lajici znadu, da je crkvena kompozicija u svom psihološkom sadržaju n u t r n j a, da je koncertna i n t i m n a, a kazališna s p o l j a š n a.

Promotrimo li ova tri ogranka u njihovom međusobnom historičnom odnosu uvidjet ćemo, da je crkvena muzička tvorba nesamo najstarija nego da je i indirektnim povodom postanku kazališne i koncertne kompozicije. Ta poznato je, da su ideje florentinske reforme, koje su na osvitku sedamnaestoga stoljeća postavile temelj današnjoj operi, niknule u prvom redu iz reakcije protiv polifonijskog akrobatizma u nizozemskoj nabožnoj muzici.

Ovaj antagonizam djelovao je, da su se forme crkvene i kazališne muzike razvijale ponajprije svaka za sebe bez ikojeg međusobnog utjecaja. Nabožna umjetnost, predvođena ideologijom katoličkog protestanskog dogmatizma, stvorila je kompozicijsku t e h n i k u, naprotiv, kazališna umjetnost, prožeta ateizmom, dala je umjetnosti spoljašnje d e m a g o š k o - p o p u l a r n o obilježje.

Ali kao što svaki organizam, tako i svaka ideologija ima svoj početak i konac. Pa kad je ono protestantizam preko Ivana Sebastiana Bacha progovorio svoju posljednju riječ, preselio se je njemački stvaralački genij u klerikalnu Austriju, ležerni Beč, gdje se je već otprije naslućivala nova neka umjetnost. I tako je Beč posredovao između sjevernog njemačkog tehnicizma i južnačke muzičke spoljašnosti. Muzika se je iz bogomolje i kazališta preselila u koncertnu dvoranu, nastupila je s i n f o n i j a, forma, koja bitiše u sebi i za sebe, koja je dakle sama sebi svrhom.

Jasno je, da je ova čisto oprečna ideologija kazališne i koncertne muzike navratila svaku pojedinu ovu formu na posve zasebne puteve.

Okolnost, da kazališna muzika uklapa u sebi sva sredstva, kojima raspolažu čisto vokalne i čisto instrumentalne forme, dala je smjer njenom razvitku. Jer fakat je, da se historija opere u zadnjoj konsekvenci svodi na borbu i pobjedu između puke recitacije govora i apsolutne melodije-instrumenta. I doista u historiji opere nailazimo tri puta na akciju i reakciju između ovih dvaju osnovnih i oprečnih principa. Iz reakcije spram dramatski neispravne deklamacije i interpretacije teksta u nizozemskoj i talijanskoj vokalnoj polifoniji, pojavila se je na početku sedamnaestog stoljeća florentinska kamerata s monodijom, koja u suštini nije bila ništa drugo nego samo nešto izrazitiji gregorjanski accentus s podloženom instrumentalnom gotovo neprekidnom akordičnom pratnjom. Nešto kasnije, također iz reakcije protiv nedramatičnosti t. zv. arijoznog pjevačko-kazališnog stila iz druge polovice sedamnaestoga stoljeća pa dalje, uvlači veliki Gluck (1714.—1797.) kao princip opet monodiju florentinske kamerate izmjenjujući dugu i bezličnu akordičnu pratnju s kratkim i karakterističnim akordičnim udarima Napokon, protiv pompeznosti i nedramatičnosti francuske t. zv. velike opere, utjelovljene u Meyerbeeru (1791.—1864.) istupa Rikard Wagner, koji uglavnom ponovno prihvaća Gluckov recitativ, samo što je karakterističnu akordičnu pratnju zamijenio s melodički beskonačnom orkestralnom podlogom. Iz ove evolucije slijedi, da se u historiji opere kao samostalne forme opaža tendenca, da se orkestar emancipira i što više približi apsolutnoj sinfoniji.

S druge strane je koncertna sinfonija sve do Beethovena (1770.—1827.) bitisala sama za sebe kao potpuno apsolutna i autonomna forma. Poslije ovoga jači i samostalniji talenti zaploviše strujom pesimizma, a ti su pod egidom novoromanticizma proglasili neograničenu slobodu stvaranja. I tako je nastupila reakcija i protiv ukočenosti u klasičnoj sinfoniji. Pokretna sila ovoj novoj tvorbi ne potječe više iz apsolutne melodije t. zv. teme, već iz čisto dramatske ideje, koju dotični muzički motiv zastupa. Osnivač ove revolucionarne ideologije na polju sinfonijske muzike, Berlioz (1803.—1869.) tvrdi, da njegov slog »proizlazi uvijek iz onoga što hoće da kaže, a ne obratno«. I tako je u području sinfonije niknula t. zv. programna muzika, u kojoj se

jasno opaža tendenca sinfonije, da što većma uđe u dramu, operu.

Jasno je dakle da se u historiji opere i sinfonije kao samostalne forme zamjećuje stalna tendenca međusobnog u n a k r š t a v a n j a, p o p u n j a v a n j a i s t a p a n j a. Ova tendenca uostalom proističe nesamo iz muzičkih djela, nego i iz samih izričitih estetsko-teoretskih izjava najistaknutijih reformatora opere. Caccini, jedan od glavnih osnivača florentinske reforme, koja je kroz t. zv. monodiju uopće stvorila operni stil, u predgovoru svojih »Nuove musiche« tvrdi, da je »došao na pomisao da uvede takovu vrstu muzike, kojom je moguće skoro k r o z h a r m o n i j u i z r i c a t i g o v o r (tekst)..., držeći pri tom n e p o m i č n u ž i c u u b a s u«, osim u momentima, u kojima je »n a s r e d n j i m p o l o ž i n a m a i n s t r u m e n t a« htio »da poluči koji ugođaj«. Slijedeći veliki reformator forme opere Gluck doslovno tvrdi: »Komponirajući Alcestu imao sam pred očima cilj da pročistim muziku od svih zlih navika, do kojih je doprla najljepša od svih muzičkih forma uslijed nesavjesnosti pjevača i popuštanja njihovim hirima u talijanskoj operi. Htio sam da muziku povratim njenom vlastitom zadatku, t. j. d a p o d u p i r e s a d r ž a j p j e s m e... Pri tom sam polazio s principa, da muzika treba da je poeziji to, što je za sliku živa šara i sretno porazmješteno svijetlo i sjena. Što se tiče samog orkestra, tvrdim, da uvertira mora da slušaoca p r i p r a v i n a s a d r ž a j č i n a, koji slijedi i da po tom u samom činu valja instrumente upotrebljavati samo tako d a p o j a č a j u d r a m a t s k i i z r a z«. — A i najveći od svih reformatora opere, Rikard Wagner, u svom poluautobiografskom spisu »Muzika budućnosti« ide još dalje, pa predviđa t. zv. »sveumjetničko djelo«, u kojem bi drama, muzika, ples, slikarstvo i vajarstvo trebali da zajednički sarađuju i da se popunjavaju u jedinstvenu cjelinu. »Počeh tada — tvrdi — da još većom intenzivnošću proučavam karakter žalibože već propale grčke umjetnosti. I ponajprije se začudih nad činjenicom, da pojedine umjetnosti, koje danas kroče svaka za sebe, u prvoj drami stupahu uporedo i sjedinjene. Pri tomu mi se činilo, da pojedine umjetnosti svaka za sebe, ma koliko su veliki geniji doprinijeli njihovu razvitku izražaja, ipak nisu mogle da nadomjeste ono v r h o v n o u m j e t n i č k o d j e l o, koje bi moglo da proizađe iz njihovog spoja. U tom trenutku bilo mi je jasno, da svaka umjetnost naginje tomu, da svojim posestrinama pruži ruku pomirnicu i da baš u ovom izmirenju leži nova buduća snaga izražavanja. Tako ko-

načno mišljah, da mi je moguće uvjeriti na najjasniji i najljepši način (naročito uslijed golemog razvitka moderne muzike), da ova tendenca sjedinjenja pojedinih umjetnosti postoji osobito između muzike i poezije«.

Međutim pobliže razmatranje Wagnerove muzičke tvorbe svjedoči, da ovo genijalno zamišljeno »vrhovno umjetničko djelo«, u kojem bi se stopile »osobito muzika i poezija«, nije ni sam Wagner proveo do posljednje konsekvence. Nakon pripravne, čisto eklektične faze (1833.—1840.), u svom drugom stvaralačkom razdoblju (1841.—1848.), utekao se je Wagner ponajprije sistematičnoj uporabi t. zv. »predvodnih motiva« (Leitmotiv), kojima je nastojao da bivši podređeni orkestar pridigne do sinfonijske razine. Ovo razdoblje, u koje među ostalim spadaju Lohengrin i Tannhäuser, valja smatrati kulminacijom Wagnera - muzičara. U trećoj fazi (1853.—1874.), u koju osim ostalih djela valja ubrojiti »Ring der Nibelungen, u koju fazu je dramu s muzikom htio da spoji na način, da nesamo ukupna forma djela, nego i forma pojedinih detalja nikne iz sadržaja dramskog sujeta. Stoga ova faza prestavlja kulminaciju Wagnera - dramatičara. U »Parsifalu«, koji nam predočuje treću i poslijednju fazu Wagnerove evolucije opažamo zanimljivo nastojanje, da zbliži sve odlike svojeg drugog, muzičkog, s odlikama trećeg, dramatskog razdoblja. I tako je ovim djelom učinio znatan korak napred u ostvarenju davne tendence u historiji muzike, koja je formu apsolutne sinfonije odvajkada nastojala da obogati što dramatičnijim sadržajem, a s druge strane da sadržaj muzičke drame uokviri u što dotjeraniju sinfoničku formu. Međutim nas činjenica, da se u mnogim scenama »Parsifala« ne zamjećuje baš posve idealna fuzija ovih na oko čisto oprečnih elemenata, već da se i tu naginje sad jače k apsolutnoj muzikalnosti, a sad opet jače k apsolutnoj dramatičnosti dokazuje, da i samo čitavo ovo velebno djelo treba smatrati samo vrlo uspjelim, ali nipošto potpuno dotjeranim pokusom u ostvarenju historijski davno naslućivanog ideala sinfonijske drame. I tako mora da zaključimo, da je Wagner svojom teorijom o spoju sviju umjetnosti u »vrhovno umjetničko svedjelo« dopro jamačno mnogo dalje, nego je to praktički ostvario u svojim muzičkim djelima. Na putu, koji vodi do sinfonične drame, dopro je on samo do ideala »Musikdrame«. Pa i sve što je na polju kazališne muzičke tvorbe satvoreno nakon Wagnera do današnjih dana, u pogledu ostvarenja ove tendence historije muzike, ne zamjećujemo baš ni najmanje odalečenje i napredak spram Wagnera.

Jasno je dakle, da evolucija kazališne muzičke tvorbe, u smjeru, koji već odavna diktira historija opere i sinfonije, sve do danas nije doprla do konačnog cilja.

Kadagod je govor o muzici spojenoj s dramatskim prikazivanjem, ponajprije valja uzeti u obzir, da opera kao forma zapravo nema ništa zajedničkoga s realnim svijetom. Fakat je naime da se u običnom dnevnom životu — iz kojega proizlazi princip drame — ne konverzira na principu čisto muzičkom, pjevajući. Ovo jamačno i jest razlog, radi kojeg i dramatsko-kazališnu muziku valja također posmatrati kao čisto autonomnu estetsku formu, koja nesamo da nema ništa zajedničkoga s običnom svagdašnjicom, nego koja — kao u poslijednjem redu uopće i sva muzika — postoji također sama u sebi i za sebe. Iz ovoga proizlazi, da su sva dosadanja nastojanja floretinske akademije, Glucka i Wagnera oko reforme opere, reforme, koje su u prvom redu težile za tim da operu što više približe realnom svijetu, polazila sa skroz krivog i neispravnog stanovišta. Neosporno je naime, da evolucija općenite muzičke kompozicije, pače i sama evolucija opere upućuje na to, da bi kazališnu muziku uopće valjalo posmatrati ponajprije sa čisto muzičkog stanovišta, te da bi se prema tomu izbor dramatskih sujeta i njihova muzička interpretacija morala da obavlja samo sa gledišta apsolutne muzike.

Dakako da ovo stanovište vodi kompozitora neposredno u sinfonijsko naziranje kazališne muzičke tvorbe, uslijed kojeg bi se ovako obrađeno kazališno djelo, a da ono ni najmanje ne gubi u svojem pravu na opstanak u kazalištu, moglo da izvede u cjelini bez ikojeg dramatskog prikazivanja na koncertnom podiju. Ali zato bi uz dramatsko prikazivanje ovako obrađena muzička kompozicija dobila u izražajnoj snazi, te bi se zapravo samo tu očitovao njen potpuni raison d'être. Neosporno je, da bi se samo s ovakvom sinfonijskom obradbom kazališne muzike mogli da približimo historijskoj tendenci opere, da uđe u sinfoniju, a sinfonije da uđe u operu, tendenci naime, u kojoj bi se po velikoj zamisli Wagnerovog »umjetničkog svedjela« sve umjetnosti okupile oko poezije i muzike radi primarnog i jedinstvenog muzičkog izraza.

———

ESTETIKA MOG „DUBROVAČKOG DIPTIHONA".

U članku »Sinfonijska drama« ustvrdio sam iza podrobnije analize historije opere i sinfonije, da »evolucija kazališnog muzičkog stvaranja nije još dospjela svome cilju« i došao iza kritike razvitka ovih muzičkih formi do zaključka, da bi i kazališnu muziku, kako u evoluciji općenite muzičke kompozicije tako i same opere, trebalo suditi samo sa čisto muzičkog gledišta, t. j. da bi se izbor dramskih sujeta i njihova muzička interpretacija imali kretati samo u okviru apsolutne muzike. Ovo gledište vodi kompozitora neposredno u sinfonijsko shvatanje kazališnog muzičkog stvaranja, uslijed kojeg bi se jedno ovakvo kazališno djelo — ne gubeći ni najmanje od svog prava na opstanak u kazalištu, — moglo da izvede u cjelini, bez ikakvog dramatskog prikazivanja, i na koncertnom podiju. Međutim bi, uz dramatsko prikazivanje, ovako obrađena muzička kompozicija dobila mnogo u svom izrazu, te bi se tek tako očitovao njen potpuni raison d'être. »Samo ovakvom sinfonijskom obradbom kazališne muzike možemo, po našem mišljenju, da udovoljimo historijskoj težnji opere da uđe u sinfoniju, a sinfonije da uđe u operu, da se konačno dovinemo do zamisli Wagnerovog »umjetničkog svedjela«, u kojem bi se sve umjetnosti okupile oko poezije i muzike radi primarnog i jedinstvenog umjetničkog izraza«.

Sa ovog sam stanovišta, i na osnovi ovih principa izradio svoju kazalištu namijenjenu sinfonijsku dramu »Dubrovački Diptihon«. Ne trebam ni isticati, da sam gore navedenu estetiku osjetio instiktivno i a priori, prije nego sam se latio ovog komponovanja, a istom kad je djelo bilo potpuno kraju privedeno, došao sam, retrospektivnom autoanalizom do gore istaknutih estetsko-teoretskih principa. Isto tako ne treba napominjati, da se u meni ova estetika

dugo rađala i razvijala, dok u rečenom djelu nije poprimila svoj definitivni i konkretni oblik .I upravo zato držim, da sam radi razumijevanja ovog mog djela dužan da iznesem bitne momente ove moje umjetničke evolucije.

Ponajprije ističem ovo: Kad sam pred desetak godina pod Viteslavom Novakom apsolvirao majstorsko odjeljenje kompozicijske škole na praškom konzervatoriju, bio sam sa samim sobom na čistu, da ne ću nikad komponovati operu. Do ovog sam zaključka došao ne zato, što u sebi nijesam osjećao dovoljno snage da duševno nadjačam opseg ovako velike forme, ne zato što u sebi nijesam osjećao da za izradbu ovakvog djela i u pogledu same kompozicijske tehnike ne bih bio dovoljno potkovan, već isključivo, što me je dnevna praksa mnogih stranih čak i velikih opernih kazališta uvjerila, da su ta kazališta u svojoj ogromnoj većini zapravo samo velika laž, koja se u zamamnoj formi za skup novac servira muzički neinteligentnom ili poluinteligentnom širem općinstvu. Osjetio sam naime, da je ovom idolu namijenjena gotovo sva operna muzička tvorba, pa kako je taj »Judin novac« bio u opreci s mojom umjetničkom savješću i idealima, nije čudo da sam, ne samo spram opernih kazališta, nego i spram same operne tvorbe u dubinama svoje duše poćutio najiskreniju odvratnost.

U tom se uvjerenju povukoh u Dalmaciju, te odlučih da svoje slobodno vrijeme namijenim kompozicijskom radu u idealnijim sinfonijskim i komornim muzičkim formama.

Samoća bila je u prilog mojoj koncentraciji, ponajprije u riješenju problema harmonijskog spoja apsolutne i programne muzike u čisto sinfonijskoj tvorbi. Nastupila je u meni, bez ikoje predhodne teoretsko-estetske natruhe, instinktivna borba među idealom umjetnosti sadržaja, koja prirodno vodi do programne muzike i rušenja svih spoljašnjo-arhitektonskih formi, i ideala apsolutne muzičke tvorbe, koja u posljednjoj liniji, kako to dokazuje historija muzike, vodi do čistog formalizma. Pa kako u historiji muzike već odavna opažamo tendencu, koja naginje tome da izmiri te dvije oprečne ideologije, tako sam ja u toj samoći satvorio sinfonijsko djelo »Karneval«, kojim sam kroz čisto klasične forme a modernim kompozicijskim sredstvima, u sebi i za sebe riješio problem harmonijskog spoja apsolutne i programne muzike. Ovim sam istodobno proživio i prvi evolucijoni momenat, kojim sam se kasnije domogao ideje sinfonijske drame.

Izrađujući gore navedeno svoje sinfonijsko djelo, kao što i u nekim stavkama mog ciklusa sinfonijskih pjesama »Rêveries«, a nadasve u drugom stavku čisto orkestralnog djela »Pjesma mjeseca maja« osjetio sam u sebi dramatske momente, koji su u svojoj nutarnjoj dinamici stajali i z n a d onoga što orkestar kao sredstvo izražaja uopće i može da izrazi. Ovaj nerazmjer između nutarnje dinamike i spoljašnjeg sredstva izražaja, koji sam osjetio izrađujući spomenuta sinfonijska djela, prirodno me je prisilio da tražim nove forme. I tako sam proživio drugu psihološku etapu, koja me je dovela do estetike sinfonijske drame.

Čim više sam se, naime, radi svoje nutarnje dinamike u sebi udaljivao od orkestra kao sredstva izražaja, tim više sam se približavao idealu harmonijskog spoja svih umjetnosti, koji je spoj intuicijom genija prvi istakao Rikard Wagner. Pa kako je ovaj spoj zapravo samo moguć kroz kazalište i u kazalištu, dašto da je malo pomalo u meni iščezla apriorna i principijelna odvratnost spram kazališta kao hrama muzike. Štaviše, u meni se sve više utvrđivalo uvjerenje, da se i u čisto muzičkom pogledu, samo kroz kazalište može da izreče ono što je možda najviše i najjače. Ne trebam ni isticati, da me je baš ovo uvjerenje poticalo na rad. Instinkt mi je i protiv volje imperativno nametao, da ovom svom umjetničkom uvjerenju dadem konkretnu formu.

Ova me je umjetnička ideologija također silila da se ovog »posla« latim samo uz literarno-umjetnički sujet. S ovog gledišta, po mom ukusu, u našoj literaturi, mogao je doći u obzir samo »Suton« iz Vojnovićeve »Dubrovačke trilogije«. A jer je i ova drama u originalu, osobito u ekspoziciji, bila, za moju svrhu malo prerazvučena, ja sam je znatno ožeo, i time dramatski pojačao. Pri muzičkom izrađivanju ovog ovako priređenog libreta osjetio sam, da potpuno, rekao bih, gotovo idealno pristaje mom idealu sinfonijske drame. Ali mi je, također, iza neke vremenske distance, bivalo sve jasnije, da je ovo djelo po svom muzičkom sadržaju možda odviše pregnantno za običnu kazališnu publiku, i zato sam uznastojao da tu jednoaktovku, popunim jednom drugom, koja bi nesamo pružila mogućnost da provedem princip sinfonijske drame, već bi se i »Sutonu« mogla da pridruži po principu klasika t. j. po »kontrastu u harmoniji«. Taj me je princip prisilio, da se latim komponovanja »Novele od Stanca«, djela velikog dubrovačkog komediografa Marina Držića.

Uz ovaj sam sujet morao prionuti nesamo jer je to još i danas, bez svake sumnje, naša možda jedina komedija književno-umjetničke vrijednosti, već i stoga, što je sujet ove komedije vremenski i po miljeu vanredno bliz samom »Sutonu«, a s druge strane u ugođaju čisto kontrastan i za publiku — zahvalan. Po sebi se razumije, da sam i ovu komediju osobito u njenoj ekspoziciji znatno skratio, da postane dramatski pregnantnijom od originala.

Pa kao što mi se kad sam komponovao »Suton«« nemetao lirsko-dramatski muzički ugođaj, osjećao sam pri komponovanju »Novele od Stanca«, kako mi se kroz apsolutni sinfonizam nameće laki groteskni muzički izražaj, koji je, mislim, dalek od banalnosti, koja karakteriše komičnu operu u današnjem običnom značenju riječi. I kad je djelo bilo potpuno dovršeno, bio sam na čistu, da sam u njemu zaista proveo svoje principe sinfonijske drame. Osim toga, osjećao sam da »Suton« i »Novela od Stanca« u mojoj obradbi čine i u dramatskom i u muzičkom pogledu jednu harmonično-kontrastnu cjelinu, koja se, bez štete po cjelokupni dojam, ne može da razdvoji. A jer sam držao da mi je uspjelo da ove dramske sujete toliko opredem sinfonijskim tkivom, da mogu da bitišu i za sebe, neodvisno od pozorišne igre, dakle u smislu a p s o l u t n e m u z i k e, prekrstio sam »Suton« u »Nocturne« a »Novelu od Stanca« u »Grottesque«, htijući ,da ovom terminologijom ustaljenih klasičnih formi izvađačima i slušaocima a priori obilježim ideologiju djela, koje sam nazvao »Dubrovački Diptihon«. — I tako, mislim, da mi je instinktivno pošlo za rukom da spoju apsolutne i dramatske muzike dadem i čisto spoljašni dramatski oblik.

Komponujući ovo djelo, osim općenitog problema s i n f o n i j s k e drame, osim specijalnog problema d r a m a t s k o g muzičkog izražaja, koji mi se kroz ovakovu tvorbu nametao u »Nocturnu« a k o m i č k o g u »Grottesqui«, nametao mi se također problem s t a r o - d u b r o v a č k o g muzičkog izražaja kao našeg čisto zasebnog, nacijonalnog kulturno-historijskog miljea. Ovaj momenat instinktivno mi je inspirisao jedan zaseban stil, koji lebdi negdje između primorsko-dalmatinskog i talijanskog kolorita, i koji je, osim toga, protkan i nekom arhaističkom primjesom. Što se tiče kompozicijske tehnike moram istaknuti, da sam i ovo svoje eminentno sinfonijsko djelo izradio na osnovi principa tematske obrade, koju smo naslijedili od klasika. Samo što ta moja tematska obrada nije toliko formalistička koliko to nerijetko opažamo kod starih majstora. Pojedine teme nisu čak

ni vezane uz pojedina lica kao u Wagnera. One su, naime, odsjev pojedinih dramatsko-psiholoških momenata. Razvitak ovih tema usko je vezan uz razvitak radnje, i zato je taj razvitak i organičan. A što se tiče uloge pjevača ističem, da mi nije ni na kraj pameti bilo da ih svedem na recitatore dramatskih ideja. Kao što sam nastojao da orkestar pridignem do apsolutne dramatske sinfonije, tako sam budno pazio da pjevački ansambl uvijek uzdržim na razini dramatske pjesme, tako, da orkestar i pjevači zajedno dadu nesamo dramu, već i — istinsku muziku.

NAPOMENA.

Svaki je pojedini članak u ovoj knjizi samostalna zaobljena cjelina, jer su gotovo svi bili objelodanjeni ponajprije svaki za sebe u različitim revijama.

SADRŽAJ.

Stvaralački duh u muzici 3
Polifonijske forme u nabožnoj skladbi 11
Apsolutna i programna muzika 26
Glazba spram slikarstva i kiparstva 37
Riječ o izvedbi 48
Kompozicijski problem u Mozartovoj »Čarobnoj fruli« . 50
Riječ o Rossiniu i njegovu »Brijaču« 53
Wagner i wagnerizam 62
»Boris Godunov« Musorskoga 80
Charpentierova »Louise« 84
Riječ o »Daliboru« 87
Rikarda Straussa »Kavalir s ružom« 88
O novijoj njemačkoj kompoziciji 93
Problem sinfonijske drame 97
Estetika mog »Dubrovačkog diptihona« 102

OD ISTOG AUTORA:

a) kompozicijska djela:

I. zborovi: 1. za muška grla: »Jugoslovenske pučke popijevke«, »Jogunica« (ciklus) i »Dva muška zbora«; 2. za ženska grla: Jugoslovenske pučke popijevke«; 3. za mješovita grla: »Čobani i Sojčica«, te ciklusi »Pjesme dodolske«, »Pjesme neostvarene ljubavi« i »Pjesme ostvarene ljubavi;

I. pjesme za sitno grlo i klavir: »Sumorni akordi«, »Jugoslovenske pučke popijevke«, te cikluse: »Snoviđaji djevojački«, »Dilberke«, »Primavera« i »Sa sela«;

III. komorna muzika: 1. za klavir dvoručno: »Serenata moga života« i »Naša Lelja«; 2. za violini klavir: »Divertissement«, 3. za klavir, violončelo i violin: »En Famille«; 4. za gudalački kvartet: »Pjesma srodnih duša«;

IV. sinfonije: »Dozivanje u kolo«, »Karneval«, »Pjesma mjeseca maja«, »Rêveries«; »Suita iz muzike za Gundulićevu »Dubravku««, »Grotesque«, »Kraljević Marko«;

V. zbor i orkestar: »Suita pastorale«, »Psalam«, »Himne naše domovine«;

VI muzičko dramatska djela: 1. »Muzika za Gundulićevu pastirsku igru »Dubravka«, »Dubrovački diptihon«;

b) muzičko-pedagoško djelo:
»Pjesmarica«;

c) muzičko-estetska djela:
»Naše glazbene prilike i neprilike«, »Predavanja iz povijesti i estetike muzike« i »Ojkanje«.